البيت القصصي[1] في الشعر العربي

الدكتورحسين أبويساني *

الملخص

إن للأدب العربي مجالات غير مطروقة تستحق الدراسة، منها البيت القصصي وهو أحد القوالب القصصية في الشعرالعربى منذ أقدم نماذجه إلى تجاربه الجديدة. يبدو أن أحداً لم يتطرق إلى هذا المجال في الأدب العربي، فيجدر أن يُدرس كقالب قصصيّ له سماته الخاصة التي تستقل بنفسها. إنّ البيت القصصي هو قصة بكاملها تُسرد في بيت تتواجد فيه عناصر القصة الضرورية. بما أنّ البيت الواحد لا يتّسع مجالاً مفصلاً لسرد القصة، فعليه أن يشتمل على مستلزمات السرد الضرورية. وبما أن العناصر الضرورية، أي: الحبكة، والفعل، والشخصية، والبيئة (الزمكان)، هي التي تُهَيّئ الظروفَ لإنشاء القصة، فكلّ بيت يشتمل على هذه العناصر، يُعَدُّ بيتاً قصصياً. قد اختار الكاتب تسعة عشر بيتاً من الشعر العربي في عصوره المختلفة كنماذج للبيت القصصي لِيَدرس بعضَها في عناصره القصصيّة وليتعرف القارئ المحترم على هذا القالب القصصي الجديد.

كلمات مفتاحية: الشعر العربي، القصة، قالب قصصي جديد، البيت القصصي.

المقدمة

تعدّ القصة من أحبّ الفنون الأدبية في عصرنا الحاضر، حيث إنها أكثر ملائمة لروح الإنسان وأمنياته، ومستأثرة باهتماماته. قد لعبت القصة دوراً هاماً في حياة الجمهور منذ أقدم العهود، وكان السوالف يحكون الأساطير والحكايات الخيالية للتسلية ولتزجية الفراغ. لقد تطور هذا الفن الأدبي مع مرور الزمن، واقترب من الحقائق المعيشية فأصبح فناً بارزاً بين الأنواع الأدبية.

١- Fiction verse

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، بجامعة «تربيت معلم» في طهران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١٥هـ.ش = ٢٠١١/٧/٦م   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٠ = ٢٠١١/١٠/١٢

للقصة معنيان: أحدهما عام وهو السرد والإخبار، يقوم على اتباع الخبر بعضه بعضاً وسوق الكلام شيئاً فشيئاً، وثانيهما أدبي خاص وهو الذي يجعل لها تركيباً معيناً تتحرك خلاله الشخصيات وتنمو الحوادث، وتترابط العناصر القصصية على خطّة مقصودة، بتدبير القاص ووعيه.[١]

القصة بمعناها العام، قد كانت منذ العصور القديمة عند جميع الشعوب حين كان الناس يتحلّقون حول القاص ليحكى لهم أخبار الأمم البائدة ووقائع الحروب والمعارك.[٢] للقصة القديمة ليست قيمة فنية كثيرة بالنسبة لسائر الأنواع الأدبية، أما بمفهومها الخاص «أي بمعنى الفن الأدبي فهي وليدة العصور المتأخرة نشأت بنشوء القوميات وانتشار الصحافة، ثم نمت وتطوّرت حتى غدت فناً أدبياً له طرائقه المختلفة وحدوده المرسومة»[٣]

يرى المعاصرون أنّ القصة كفن أدبي هي: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثّر والتأثير».[٤] وإنها تصاغ بأسلوب معين وترسم لها نهاية معروفة.[٥]

أصبحت القصة في العصر الحديث فنية وصارت منبراً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية والمذاهب السياسية والفلسفية والدينية لسعة انتشارها، وقوّة تأثيرها.[٦] فتخلّصت من الموضوعات القديمة والخيالية شيئاً فشيئاً وارتكزت على الواقع الإنساني ووصف الأشخاص وصراعهم النفسي.

إن القصة بمعناها العام، مرّت بمراحل مختلفة وتعدّدت أشكالها بتناسب حياة الناس وحاجاتهم في كل عصر ومكان. أما النقاد المحدثون فيهتمون بالفنون القصصية اهتماماً كبيراً ويميّزون بين خصائصها

---

[١]– جوزيف الهاشم، والآخرون، *المفيد في الأدب العربي*، ج١، ١٠٢.

[٢]– وزارة المعارف، *البلاغة والنقد*، ٩٤.

[٣]– جوزيف الهاشم، وآخرون، *المصدر السابق*.

[٤]– محمد يوسف نجم، *فن القصة*، ٩.

[٥]– حاتم الساعدي، *محاضرات في النثر العربي الحديث*، ٣٧.

[٦]– محمد زغلول سلام، *دراسات في القصة العربية الحديثة؛ أصولها، اتجاهاتها وأعلامها*، ٣.

ويقسّموها إلى أنواع مختلفة منها: الرواية[١]، والقصة[٢]، والقصة القصيرة[٣]،والأقصوصة[٤]، والقصة القصيرة جداً.[٥]

هناك مصطلحات أخرى جرّبها الشعر في عصوره المختلفة منها **القصيدة السردية**[٦]. «يطلق هذا المصطلح على القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النص الشعري على حكاية أي أحداث حقيقية أو متخيّلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادّته الأساسية. القصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصية، وهي جنس فرعي هجين يقوم على تظافر الشكل الشعريّ والمحتوى القصصي، أي أنّ الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقومات الأساسية التي تشكل عمود القصة، وهي حسب السرديّين ستة مقومات: أ-تتابع أحداث، ب-شخصية أو أكثر، ج-تحويل مسانيد، د-حبكة، ه-عليّة سردية، وتقويم نهايي».[٧]

وتشمل القصيدة القصصية في الأدب الغربي أجناساً مختلفة مثل الملحمة والحكاية المثليّة والأقصوصة المنظومة[٨] والرواية المنظومة[٩]. أما في الشعر العربي القديم فإنّ القصة لم تكن غاية في ذاتها إلا في الحكايات المنظومة على السنة الحيوانات والتي ألّفت بتأثير كليلة ودمنة. فقد نظم أبان بن حميد اللاحقي(ت٨١٥ م) كتاب ابن المقفع واقتفى أثره ابن الهبارية(ت ١١٥ م) فوضع كتاب " نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" وألّف "الصادح والباغم" وهو يضمّ أراجيز عدد أبياتها ألفا بيت. غير أنّ الحكاية المنظومة لاتمثّل في الشعر العربي القديم سوى ظاهرة ثانوية أفرزها التنازع بين الشعر والنثر.[١٠]

١- Roman

٢- Novel

٣- Short story

٤- Short story

٥- Short short story

٦- Narrative Poem

٧- محمد القاضي، وآخرون، *معجم السرديات*، ٣٤٧.

٨- Nouvelle verse

٩- Ronan verse

١٠- *المصدر السابق*.

وفي العصر الحديث شاع الشعر القصصي في النصف الأول من القرن العشرين بسبب تأثير الأدب الغربي. فأقبل عدد من الشعراء على كتابة القصيدة القصصية، نخصّ بالذكر منهم: أحمد شوقي، وشبلي الملّاط، وخليل مطران، وجميل صدقي الزهاوي.[١]

إن الأدب العربي هو أدب متوسع في عصوره المختلفة، قد جرّب عمالقة مشهورين، فلاغرو إنْ فاجَأنا هذا الأدبُ بموضوع جديد لم يخطر ببالٍ و لم يتطرّق إليه أحد. إذن البيت القصصي الذي نحن بصدده هو مجال جديد يفاجئ المتلقي، وواضح أنّ هذا النوع الأدبي(Genre) يختلف الشعرَ القصصي(Fiction poetry) وكذلك القصيدةَ السردية (Narrative poem).

إن البيت القصصي يشبه في إيجازه الهايكو (Haiku) اليابانيّ وهو « قصيدة قصيرة من ثلاثة أبيات يحتوي الأول والأخير منها على خمسة من مقاطع الكلمات والثاني على سبعة»[٢]، ثم يشبه في تجنبه من الوصف، المدرسةَ الإمريكية المسماة بالاعتدالية (Minimalism) وهو « أسلوب روائي – مسرحيّ »، يكتفي بأقل ما يمكن من العناصر الضرورية ويعتقد أن الأقل هو الأكثر[٣] (Less is more). فهذا البيت هو نقطة الاتصال بين الشعر والقصة في أقصر شكل ممكن، تمكنَ من الاحتواء على الاثنين.

إن الكاتب لم يحصل على مصدر يدرس هذا القالب القصصي الجديد في الأدب العربي وهكذا لم يتمكن من الحصول عليه في مواقع الشبكة المعلوماتية. فالمصدر الوحيد عنده لمتابعة الموضوع هو مقالة لحميد عبد اللهيان عنوانها: "داستان بيت؛ يك قالب داستانى تازه"[٤] قد تناولت الموضوعَ في الشعر الفارسي. يبدو أنه قد اتضح مما مضى أن الهدف من كتابة هذا المقال، هو الإجابة عن سؤالٍ قد خطر ببال كاتبه وهو : « هل يحتوي ديوان الشعر العربي على البيت القصصي كما احتوى عليه ديوان الشعر الفارسي»؟

---

[١] – *نفس المصدر*، ٣٤٨

[٢] – عبدالوهاب الميسري، *دراسات في الشعر*، ٢٤٧

[٣] – جمال ميرصادقي، و ميمنت، *واژه نامه ى هنر داستان نويسي*، ١١٠.

[٤] – –"البيت القصصي؛ قالب قصصي جديد"

البيت القصصي واحتواؤه على عناصر القصة الأصلية

كما يوحي عنوان البيت القصصي، هو قصة تُسْرَدُ في بيت واحد، تبدأ ببداية البيت وتنتهي بنهايته. وربّما نجد بياناً إضافياً أو شرحاً قبله أو في البيت الذي يليه، لكنهما لا يشاركان في صلب القصة مباشرة. فالمهم في هذا البيت هو أن يشمل عناصرَ القصة لوحده. يبدو أن هذا النوع القصصي يشبه القصة القصيرة جداً (Short short story) إلى حدٍّ ما، إذ هي لاتتجاوز خمساً وعشرين كلمة في قسم من نماذجها، ومما يلقانا في هذا المجال قصة **لعماد ندّاف** عنوانها "العاشق". يقول القاص فيها: « فتحت العاشقة باب بيتها ليلاً، فشاهدت العازف وقد غفا عند عتبة الباب، فيما راحت القيثارة تعزف وحيدة تنهيدة عشق حزينة! ».[1] وفيما يلي نواجه نموذجين آخرين **لنبيل صالح** عنوانهما "فلا هطلت بأرضي" و"النظام"، وهما يقلّان عن عشرين كلمة كما يلي: «نظر التاجر إلى السماء بفرح؛ ثم خاطب الغيوم: غرّبي أو شرّقي، فأينما هطلت أرباحك لي!» و: «تلمس الشرطي السور المحيط بالنهر ليتأكد من متانته، واستقامة النهر، وصمت الأسماك!»[2]

بما أن الحكاية أو السرد (Narration) لا تُعَدُّ قصةً (Story) إلّا إذا أحرزت ثلاثة من عناصر القصة وهي: الشخصية (Character)، والحبكة (Plot)، والفعل (Action) - وإنما الزمان والمكان (Environment) ينضويان تحت هذه الثلاثة- فالنماذج التي آتينا بها أعلاه قد أصبحت سردُها قصةً، لاحتوائها على العناصر الأساسية؛ إذ إنّ الشخصية في أول نموذج –كمثال- هي: "العاشقة" التي فتحت الباب. والفعل هو: فتحُ الباب، ورؤيةُ العازف، فالعزْفُ على القيثارة. إنّنا لا نجد في القصة ما يبيّن الحوادثَ تبييناً تامّاً لكنّ الجوَّ يعطينا من المعلومات ما يُطلِعُنا على أن العازف قد كان عاشقاً لواحدة، فقد جاء إليها ليَعْرِض لها حبَّه، لكنه عندما لم يتمكن من العثور عليها وواجَهَ باباً مغلقاً بدأ يعزف لها على القيثارة حتى أَتتْه الغفوة. فسببُ حضور العازف، هو الحبّ لحبيبته وسببُ غفوته إمّا أنه تعب من كثرة العزف وإمّا أنّه قد غُشي عليه للوعة العشق والتياعه أو غيرهما من الأسباب. وهذا يدلّ على توالي أحداث القصة في مجرى معين، وعلى الفعل القصصي، وكذلك على

[1] – أحمد الجاسم الحسين، *القصة القصيرة جداً*، ١٣٩.

[2] – *المصدر السابق*.

تواجد الحبكة أو تواجد العلة والمعلول في تيار حوادث القصة. أما الزمان الذي تستغرقه القصة فهو برهة من الليل وربّما برهة من النهار أيضاً، لأنّ اللحظة التي بدأ العازفُ عزْفَه على القيثارة غيرُ معروفة بالضبط. وأخيراً تشير عتبة باب البيت إلى مكان القصة وأحداثها.

بنية القصة

بعد هذا العرض المتواضع نلخص بنية القصة في رؤية جديدة إلى أربعة مواقف وهي التي تَلزَمنا وتساعدنا عند دراسة الأبيات القصصية:

١- موقف " أ " : وهو ظروف القصة الأولية التي تبدأ بها القصة زمنياً، قبل أن تحدث فيها أيّة حركة أو نشاط. نحو:«لقد كان سلطان عادل في بلاد بعيدة يحكم على الناس وهو يحبّ رعيته..»

٢- موقف "ب" : تحدث في القصة حادثة تسبّب الصراعَ والعقدةَ ومواجهةَ الشخصيات أو القوى بعضها مع بعض فإنّ الظروف الجديدة تترك الشخصياتِ في مشاكل، تؤدي إلى الوصول إلى نقطة الأُوج. « .. ولقد هاجم على السلطان، الدولةُ المتاخمة بجيش عرمرمٍ، حرصاً على الحصول على ثروته الهائلة ..».

٣- موقف "ج" : إنّه أُوج القصة وذروتها أو النقطة التي تنحلّ العُقدة أو العُقَد ويُحدَّد مصيرُ القصة. « .. قد اشتدّ القتال بين المهاجمين وبين الناس العاديّين، أدّى إلى انتصار المهاجمين أو الناس العاديين ..».

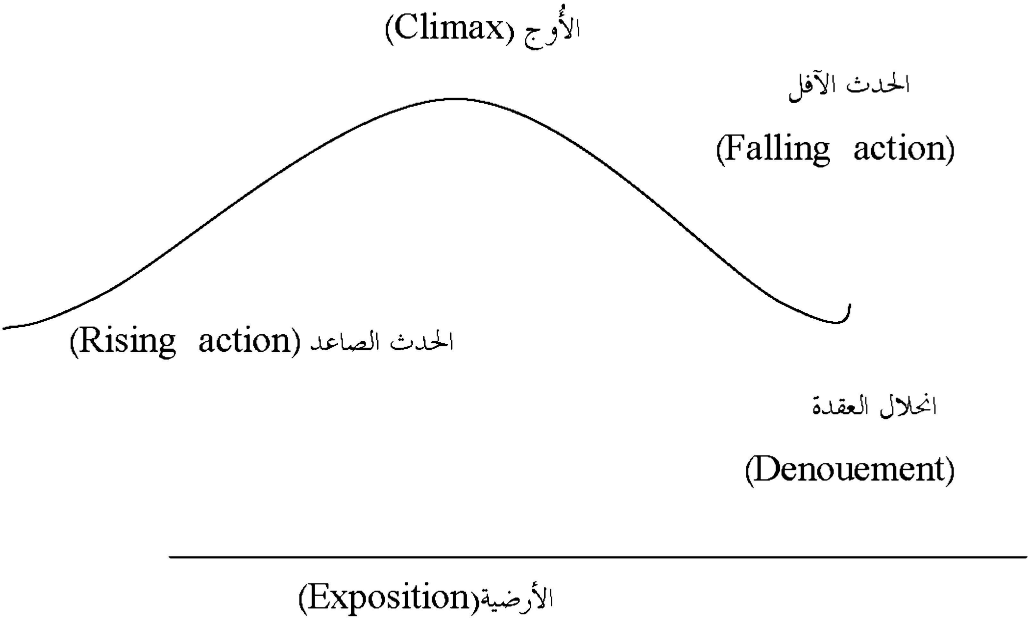
٤- موقف "د" : وهو انحلال العُقَد أي "الحلقة الأخيرة من الحبكة"[١] ثم نهاية القصة أو العودة إلى ظروف القصة الأولية. « لقد دفع السلطانُ العادلُ خصمَه إلى ماوراء حدود البلاد واستتبَّ السلام والأمن في أنحائها .. أو .. لقد فتح الخصمُ بلاد السلطان وقد حكم على الناس ظلماً وجوراً.. أو .. لقد شهدت البلاد ظروفاً جديدة..» .[٢]

وفيما يلي نتعرف على منحنٍ يوضح صيرورةَ حركة الحبكة في "القصة القصيرة جداً"، التي يشبهها البيتُ القصصي إلى حدٍّ ما:

---

[١]- مصطفى مستور، *مباني داستان كوتاه*، ٢٤.

[٢]- حميد عبداللهيان، «داستان بيت؛ يك قالب داستانى تازه»، پژوهش هاى ادبى، ١١٠ و١١٦.



بنية القصة القصيرة جداً (Short short story stracture)[1]

نماذج من البيت القصصي وما فيه من عناصر القصة

إن ما يلفت النظر في البيت القصصي، إيجازه لعناصر القصة وابتعاده عن الوصف والإكثار. فكما أشرنا إليه أعلاه أن هذا النوع القصصي يدخل في إطار القصة المعتاد لاحتوائه على عناصرها الأصلية وهي خمسة، وقد يتمكن الباحث بتصفّحه ديوانَ الشعر العربي من العثور على نماذج كثيرة للبيت القصصي، لكننا اكتفينا بما يلي من الأبيات، نظراً لحجم المقالة الضيق:

ــ الشنــــفرى:

فَــــــأَيَّمْتُ نِسْواناً، وَأَيْتَمْتُ إِلْـــــــدةً،   وَعُدْتُ كمَا أَبْدأتُ، وَاللَّيــــلُ أَلْيَلُ[2]

ــ حارث بن حــــلزة:

أجمــــــعوا أمرَهم عشــــاءً؛ فــلمــّـــا   أصبحوا، أصبحتْ لهم ضوضـــاءُ[1]

[1] - حسِن پاینده، *نقد ادبی و دموکراسی*، ۱۲۸.

[2] - محمد دزفولی، و احمد امام زاده، *شرح قصیده ی شنفری*، ۷۱.

ـ عنتـــرة:

فتركتُه جَـــــزَرَ السِّبـــاع يَنـَـشْـنَهُ   يَقْمِضْنَ حُسنَ بَنـــانه والمِعصَـــمِ[2]

ـ كعب بن زهير:

بانتْ سُـــعادُ وقلبي اليومَ مَتبـــولُ   مُتَـــيمٌ إِثْـــرَها لَمْ يُجْـــزَ مكبـــولُ[3][5]

ـ البحتـــري:

نَقَلَ الدَّهـــرُعهـــدَهنّ عَنِ الجِــــدَّةِ حتّــــــى رَجَــعْنَ أنضــــــاءَ لُبـــــــسِ[4]

ـ المتــــنبي:

وَيمشي به العكازُ في الديرِ تائـــباً   وما كان يَرضى مشْيَ أَشقرَ أجْرَدا[5]

ـ المتــــنبي:

تمنـّيتَــهـــا لمّـــا تمـــنيتَ أن تَرى   صديقاً، فأَعيـــا، أو عدوّاً مُداجِيــــا[6]

ـ أبوالعلاءالمعري:

ولما رأيتُ الجهلَ في الناس فاشيـــاً   تجاهلتُ، حـــتى ظُـــنَّ أنّيَ جاهـــلُ[7]

ـ ابن فـــارض :

شَرِبْـــنا على ذِكرِ الحبـــيبِ مُدامـــةً   سَكرنا بهـــا مِن قَبْلِ أنْ يُخلق الكرْمُ[8]

ـ دعــــــد:

دَرَسَ الجـــديـــدُ، جديـــدُ مَعْهَـــدِهـــا   فكـــأنّمـــا هي رَيْـــطَـــةٌ جَـــــــرْدُ[1]

---

[1]- عمر فاروق الطباع، شرح *ديوان حارث بن حلزة*، ٢٤.

[2]- عنترة، *الديوان* ، ١٨.

[3]- كعب بن زهير، *الديوان* ، ١٩.

[4]- البحتري، *الديوان* ، ٦٣٤.

[5]- عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان *المتنبي*، ج٢، ٥.

[6]- *المصدر السابق*، ج٤، ٣٠٧.

[7]- عمر فاروق الطباع، *ديوان أبي العلاء المعري*، ٢٢٩.

[8]- ابن الفارض ، *الديوان* ، ١٤٧.

ـ ابن الأنباري:

أَسَـــأْتَ إلــى النـــوائب فاســـتثارت فــأنتَ قــتــيل ثــأر النـــــائبــات[٢]

ـ الطغــرائي:

تَقـــدمتْني أُنـــاسٌ كـــان شـــوطُهـــمُ وراءَ خَطويَ، لو أَمشي عَـــلى مَهَـــلِ[٣]

ـ الطغرائي:

غاضَ الوفاءُ وفاضَ الغَدرُ وانفرجَتْ مسافةُ الخُلـــفِ بينَ القَولِ والعَمَـــلِ[٤]

ـ ابن زيدون:

أَضحَى التـــنائي بَديلاً مِن تَدانـــــينا ونابَ عن طُولِ لُقـــيانا تَجـــافيـــنا[٥]

ـ بشارة الخوري:

ضَجَّتِ الصَّحراءُ تشـــكـــو عُريَهـــا فكسونـــاهـــا زَئيـــراً ودُخـــــانـــا[٦]

ـ أبوالقاسم الشابي:

سَكـــرتُ بها مِن ضِـــياءِ النــجـــوم وغَنّيتُ للحـــزنِ حتـــى سَكـــــــر[٧]

ـ إلياس فرحات:

فـــإذا جَمَعْـــنا القـــوَّتيـــنِ تَحـــرَّكتْ فـــي البـــيْدِ عاصـــفةٌ تَهـــزّ البـــيدا[٨]

ـ سعيد عقـــل:

قـــدَّستـــْهـــا العـــروشُ، قـــدَّسَـــهـــا النـــاسُ وداستْ عـــلى قلـــوبِ الجميـــع[١]

---

[١]- كرم البستاني، *المجاني الحديثة*، ج٣، ٢٣٢.

[٢]- *المصدر السابق*، ٣٣٨.

[٣]- صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي، *الغيث المسجم في شرح لامية العجم*، ٢٠٧.

[٤]- *المصدر السابق*، ٣٤٣.

[٥]- عمر فاروق الطباع، *ديوان ابن زيدون*، ٢٢٥.

[٦]- صادق خورشا، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، ١٠١.

[٧]- *أبو القاسم الشابي، الديوان*، ٧٦.

[٨]- سلمى الخضراء الجيوسي، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*، ١١٩.

ـ ميخائيل نعيمة:

فـقَـدْ جـفّت سَـواقـينا وَهَـدَّ الـذُّلُّ مَـأوانا

ولَمْ يتـرُكْ لنـا الأعـداءُ غَـرسـاً فـي أراضينا

سِـوىَ أجيـافِ مـوتـانا[2]

إنّ العناصر الأصلية التي تحتوي عليها الأبيات المذكورة هي: الحبكة، والفعل، والشخصية، والبيئة(الزمكان). وفيما يلي ندرس ثلاثة أبيات في عناصرها القصصية:

أ- **الشنـفرى:**

فَـأَيَّمْتُ نِسْواناً، وَأيْتَمْتُ إِلْدةً، وَعُدْتُ كمَا أَبْدأتُ، وَاللَّيـلُ أَليَـلُ[3]

هذا البيت يشير إلى طريقة شنفرى المعيشية التي كانت تنحصر بالسلب والنهب والتلصُّص بخفة ورشاقة، شأنه في ذلك شأن سائر الصعاليك العدّائين من الشعراء. يُغِيرون في الليل على الأحياء المطمئنة فيروّعون النساء والأطفال ويبلبلون عقول الرجال، حتى إذا خافوا الخيل أن تدركهم، اتجهوا نحو الجبال العاصمة، والأودية الوعرة، والأدغال الموحشة، فتغلغلوا فيها.[4]

كيف يتسنّى لقارئ يواجه هذا البيت وهو لا يعرف القصة التي حكيناها آنفاً، أن يستخرج عناصر القصة الخمسة؟ هذا سؤالٌ يعترض لنا، وفيما يلي إجابة لنا عن السؤال.

إنّنا لانعرف الشخصية بالتحديد لكن الكلام يعطينا معلومات نستنتج أنّها من أقوياءِ الرجال أو من أبطالهم، إذ لا يقوم بهذا العمل الصعب المنال الرجالُ العاديين أو النساءُ خاصة، وعلى هذا، ليست الشخصية هنا حَيَواناً ولا ما نعرفه من النبات والجماد. وهكذا في البيت وما يشكله من كلمات، إشارةٌ إلى أن زمان الأحداث فيه، هو منتصف الليل وغياهبُه إذ إنّ الـ « واو» الحالية في « والليلُ

---

[1] - *المصدر السابق*، ٥٢٦.

[2] - ميخائيل نعيمه، *ديوان همس الجفون*، ١٣.

[3] - محمد دزفولی، و أحمد امام زاده، *المصدر السابق*، ٧١ .

[4] - كرم البستاني، *المصدر السابق*، ج١، ٣.

أليلُ » تشير إلى أنّ هذه الإغارة قد بدأت في سواد الليل وانتهت قبل أن ينقشع ظلامه أو قبل أن يبزغ الفجر. فيتحدد الزمان مباشراً ولا يواجه القارئُ صعوبة تمنعه من العثور عليه. وللقارئ عند البحث عن مكان الأحداث أن يعتمد على الشواهد الموجودة في البيت. يَدُلنا الشاعر على أن المكان حيٌّ من أحياء العرب الجاهليين أو جزءٌ من خيامهم وربّما هو ناءٍ عن المدينة ومدنيّتها، إذ لا يناسب هذا الشنٌّ إلّا الحياة البدوية الصحراوية التي تسمح لفارس أن يجوبها بهذه السهولة وأن يفعل ما يشاء.

أما عملية الإغارة، وتأييم النسوان، وإيتام الأطفال، ثم العودة منها، فتُعدّ "الفعل القصصي". أضفْ إلى ذلك أن المواقف الأربعة التي أشير إليها أعلاه كبنية القصة في رؤيتها الجديدة، تتضح تماماً في هذا البيت؛ إذ ابتدأت بالإغارة كما تبدأ ظروف القصة الأولية، واستمرت بتأييم النساء وإيتام الأطفال، فانتهت بعودة الشخصيّة إلى حيث كانت. وأخيراً إن أسباب هذه الإغارة غير واضحة تماماً لكننا نعثر عليها إمّا بالحدسيات وإما بالشواهد الموجودة، ومنها ما يلي:

ـ إن أهل الحيّ أساؤوا الأدب إلى الشاعر فهو قد قام يأخذ بثأره.

ـ أو إنّ رجال الحيّ أغاروا على القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر وقتلوا رجالها فهو قام بمثل ما قاموا به. وغيرهما من الحدسيات.

مع أنّ الحبكة لم تتوسع في إطارها كالروايات والأقاصيص في هذا البيت القصصي وهو بسبب حجم البيت المحدد جداً، لكن فقد ظهرت ملامحها التي بُنيت على أساس العلة والمعلول.

ب-المتنبي:ويمشي به العُكاز في الدير تائباً   وما كان يرضىَ مشيَ أشقر أجردا[1]

هذا البيت من قصيدة أنشدها المتنبي في السنة السادسة لاتصاله بسيف الدولة، يوم عيد الأضحى من عام ثلاثمائة وثلاثة وأربعين للهجرة. وكان الأمير والشاعر في ميدان حلب على فرسين مطهَّمَين، والفرسان حولهما كتائب كتائب، والناس يحفّون بهما من كل جانب، وعلى الوجوه أمارات السرور والاعتزاز.[2]

---

[1]- البرقوقي، *المصدر السابق*، ٥.

[2]- حنا الفاخوري، *الجامع في تاريخ الأدب العربي؛ الأدب القديم*، ٧٩٨ و٧٩٩.

القسم الأول من القصيدة يدور حول حرب **الثغور** وانتصار سيف الدولة على جيش الروم فيصف الشاعر فيه **الدُّمُستُقَ**؛ قائدَ جيش الروم في حرب الثغور، الذي فرّ جريحاً وأُخذ أسيراً، ويقول: «وصار يمشي في دير الرهبان على العكاز تائباً من الحرب بعد أن كان لايرضى مشي الخيل السراع –لأن الجواد الأشقر عند العرب أسرع الخيل– بعد أن يئس ونال منه الهم. والأجرد: القصير الشعر»[١]

في هذا البيت–كمثيله السابق– لايمكن للمخاطب أن يتعرّف على شخصية القصة الأصلية لكنه يعثر من فحوى البيت على مكانتها المتميزة مع أنها فقدها حالياً إذ لايتستّى لكل أحد في حياته أن يركب أشقر الخيول وأسرعها بسهولة لغلاها. فالشخصية هنا هي الإنسان لأنه هو الفارس دون غيره، وهذا الإنسان يمتاز عن الآخرين أيضاً لأسباب تبينت أعلاه.

كذلك في البيت ما يشير إلى الزمكان؛ أولا، إنّ ما يدل على المكان يتجلى في موضعين: موضع يتلخص في "الدير" وهو مكان واضح محدد. وموضع آخر يجتاز فيه الفارس وهو راكب جوادَه الأشقر، وهذا الاجتياز يحدث إما في الصحراء، إما في حلبة السباق وإما في ساحة الوغى. وثانياً، إنّ ما يدل على الزمان يظهر في فترتين أيضاً: فترة تنقضي في الدير، وبما «أنّ الدير: مسكن الرهبان والراهبات»[١] فلايتحدد فيه زمن خاص للطقوس والعبادات. وفترة أخرى يركب فيها الفارس جواده، فيُرَجَّح عادة أن يحدث هذا الركوب والاجتياز نهاراً لظلام الليل وقتامه.

أما الفعل القصصي هو الذي شاهدنا حدوثه في البيت؛ بمعنى أنّ الشخصية كانت فرداً متميزاً "يركب الأشقر الأجرد"، "وقعت له أحداث" في حياته –مع أنها لم تتضح من البيت لكنها واضحة في الأبيات السابقة– فأدت إلى "أن يمشي به العكاز في الدير" و"أن يتوب عما صدر منه من الأعمال". ولا شك في أنّ لهذا التحول في الشخصية من حالة إلى أخرى أسباباً لايستنبطها المتلقي مما يشتمل عليه البيت؛ لا في شكله ولا في مضمونه، لكنه يتمكن من الحصول على الجواب باستعانة الحدسيات من عنده. فقد تبين أخيراً أنّ البيت أعلاه –بما آتينا به من أدلة– قد احتوى على عناصر نعدها أساسية للسرد القصصي.

ج– ميخائيل نعيمة: فقد جــفّت سواقــينا وهدّ الــذل مــأوانا

---

[١] – البرقوقي، *المصدر السابق*، ٥.

و لم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضيـــنا

سوى أجياف موتانا[١]

يتناول الشاعر حالة الإنسان العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من واقع سياسي واجتماعي أليم بعد أن أصبح العرب وقوداً لحربٍ لا ناقة لهم ولا جمل[٢] ويقدّم شعرَه خاصة إلى ضحايا قرية دنشواي المصرية[٣]، الذين قُتلوا إثر مقتل أَحد الضبّاط الإنكليز في تلك القرية.

مع أن البيت يختلف في شكله قليلاً عما تعوّدناه،عن الشعر الكلاسيكي القديم ومع أنه ينضوي تحت قوالب الشعر الحديث، لكنه لا يتجاوز عنه في عدد كلماته تجاوزاً. قد يواجه القارئُ هذاالبيتَ لأول مرةٍ لا خلفية عنده عنه،فلايعرف شيئاً عما يسبقه ولا ما يأتي بعده من الأبيات.على هذا نحدّد عناصره القصصية كماحدّدناها عند بيت للشنفرى آنفاً.

١- ميخائيل نعيمه، *المصدر السابق*.

٢- صادق خورشا، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، ١٧٩.

٣- حادثة دنشواي هو اسم لواقعة حدثت العام ١٩٠٦ للميلاد في بلدة دنشواي في الريف المصري. صدرت أوامر الحكومة في مصر بمساعدة فرقة تابعة للاستعمار البريطاني آنذاك مكونة من خمسة جنود ممن كانوا يرغبون في صيد الحمام ببلدة دنشواي المشهورة بكثرة حمامها كما اعتادوا، ولسوء الحظ كان الحمام عند أجران الغلال بلنفط الحَب و لم يكن منتشراً على السكة الزراعية بعيداً عن مساكن الأهالي. وما يؤخذ من مجموع أقوال متعددة المصادر أنّ مؤذن البلدة جاء يصيح بهم كي لايحترق التبن في جرنه، ولكن أحد الضباط لم يفهم منه ما يقول وأطلق الرصاص فأخطأ الهدف وأصاب زوجة شقيق ذلك الرجل واشتعلت النار في التبن فهجم الرجل على الضباط وأخذ يجذب البندقية وهو يستغيث بأهل البلد صارخاً: السيد قتلَ المرأةَ وحرق الجرن. فأقبل الأطفال والنسوة والرجال، وهرع بقية الضباط الإنكليز لإنقاذ صاحبهم. وفي الوقت وصل الحراس للنجدة كما قضت أوامرهم، فتوهّم الضباط على النقبض بأنهم سيفتك بهم فأطلقوا عليهم الرصاص وأصابوا بعضهم فصاح الجمع: قتل شيخ الحراس. وحملوا على الضابط بالأحجار والأخشاب فقبض عليهم الحراس وأخذوا منهم الأسلحة إلا اثنان منهم؛ هما كابتان الفرقة وطبيبها فأخذا يعدوان لكن الكابتان بعد مسافة وقع على الأرض ومات. كان رد الفعل البريطاني قاس وسريع؛ فقد قدم اثنان وخمسون قروياً للمحاكمة بجريمة القتل المتعمد وتم أثبات القتل على اثنين وثلاثين منهم في يونيو ١٩٠٦ للميلاد. تفاوتت الأحكام فيما بينهم وكانت معظم الأحكام بالجلد، والبعض حكم عليه بالأشغال الشاقة وتم إعدام أربعة قرويين منهم (ويكيبيديا، *الموسوعة الحرة*.)

الشخصية في القصة هي المحور الذي تدور حوله القصة كلّها، لها أبعادها وسماتها، ولا تقتصر هذه الأبعاد على الشخصية البشرية فحسب، وإنما تنسحب أيضاً على كل شخصية تدور حولها القصة ولوكانت حيواناً أو نباتاً أو جماداً.[1] فكلمات « الأعداء، غرساً، سواقي، ومأوى » تلعب دوراً كشخصيات القصة وإنما « الأعداء» منها هي الأصـــلية، لأنها محور الأعمال والأحداث إذ بحـــذفها تختل حوادث القصة في مجراها المعتاد. فقد اتضح هنا أن الشخصية تظهر جلياً لا يواجه الدارس مشكلة للعثور عليها. أما زمان الأحداث المحدَّد فربّما لا تشير إليه الكلمات مباشرة لكنّما فيها، ما يدلّ عليه بشكل أو بآخر. إذ لا يحدث « جفاف السواقي » و« هدود المأوى » و« القضاء على آثار الحياة بكاملها » في فترة قصيرة من الزمان، أضف إلى ذلك أن التاريخ قد علّمنا أن الحروب التي تجتاز بلداً ما وتُبيد ما فيه من آثار الحياة، تستغرق أمداً طويلاً يصل مداه إلى سنين أحياناً. وهكذا في كلمتي « مأوانا » و« أراضينا » ما يدل على مكان الأحداث حيث تدل الأُولى على إطار المكان المحدود، كالغرف والبيوت وتدل الثانية على إطاره الأوسع والأرحب، كالقرية والقرى أو المدن والبلد أو غيرها من الأمكنة.

أما الفعل القصصي فيبدأ فيه من شنّ الغارة على سكان الأراضي، إلى إبادهم، والقضاء على حياة الناس في شتّى جوانبها وبأشكالها المختلفة، ثم تركهم أجيافَ موتى. وهذه الأعمال تمثّل المواقفَ الأربعة المشار إليها أعلاه، التي تشكل بنية القصة في رؤيتها الجديدة. إنّ بدايات القصّة لم تتضح وضوحاً فلا ندري ما هي الأسباب التي أدت إلى هذه الحرب المُبيدة، وإنما نستعين بمزاعمنا فيما يلي:

ـ إن السيطرة على الثروات الكامنة، جعلت الأعداء يشنون على سكان الأراضي ويبيدون عن آخرهم.

ـ أو إثارة النعرات الطائفية والعقائدية أسفرت عن هذه الحرب المدمرة. وغيرها من المزاعم.

[1] - حسين القباني، *فن كتابة القصة*، ٦٨ و٧١.

إذن قد اتضح عما مضى أن حبكة القصة المبنية على العلة والمعلول، تعلب دورها جيداً، إذ جَرَت الأحداث في مجراها، لأسباب عثرنا عليها طوال القصة. ويبدو أن البيت، يحتوي على عناصر القصة الأصلية فيتمكن من الحصول على لقب البيت القصصي.

أما بعد هذا العرض المتواضع فنكتفي، فيما يلي، بالإشارة إلى العنصر المُهيمن على الأبيات المشارإليها، بصفته عنصراً غالباً على بقية العناصر.

الحبكة(Plot)

إن حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية وهي لا تفصل عن الأشخاص، فالقاص يعرض علينا شخصياته دائماً وهي متفاعلة مع الأحداث متأثرة بها ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه.[١] « وهي المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل طبيعي منطقي لا نحس فيه افتعالاً لحدث أو إقحاماً لشخصية ».[٢] وهكذا تقوم الحبكة على سرد الأحداث برباط العلة المعلول. فعندما نقول: مات الأمير وماتت الأميرة، هذه قصة أما قولنا: مات الأمير وماتت الأميرة حزناً له، فهي حبكة.[٣] تبدأ الحبكة بفكرة عامة وتهيّيء الأذهان إلى الحادث قبل وقوعه. ثم تتعقّد وتتأزم إلى أن تنتهي إلى حل طبيعي ومنطقي[٤].

لايمكننا أن ندرس بيتاً كبيت قصصي ونحن لانعثر فيه على الحبكة التي تُعدّ أساس القصة وعمودها الفقري؛ وإن قَويت في بيت أو ضَعُفت في غيره من الأبيات. فبما أن الحبكة تقوم على سرد الأحداث برباط العلة والمعلول، تستتبّ وطأتها فيما يتعلق من الأبيات بكعب بن زهير، وبأبي العلاء المعري، وابن الفارض، وابن الأنباري، وبشارة الخوري، والشابي، وإلياس الفرحات. إنّ السبب في اختيارنا لهذه الأبيات هو أننا نلاحظ: أنّ الشاعر يشير فيها مباشرة إلى أسباب الحوادث وعللها. فمثلاً عندما يقول ابن زهير:«بانت سعاد فقلبي اليوم متبول/ متيّم إثرها لم يُفد مكبول»، نشاهد الراوي وهو يتحدث عن تَبل قلبه وسُقمه، وحينما نسأله عن **العلة** يفاجئنا بجواب يدل على فراق المعشوقة وبَينها عنه. وكذلك الحبكة في بقية الأبيات.

الفعل (Action)

[١]- نجم يوسف، *المصدر السابق*، ٦٣

[٢]- وزارة المعارف، *المصدر السابق*، ٩٦.

[٣]- ميريام آلوت، *رمان به روايت رمان نويسان*، ٣٧٢.

[٤]- محبة حاج معنوق، *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية*، ٣١.

يراد به «التنظيم السياقي للأعمال أو الأحداث، سواء كان ذلك التنظيم مرتباً أو جاهزاً أو تولّى تنضيده فاعل مخصوص. ولذلك عدّت علاقة الفعل بالحدث علاقة عامّ بخاص»[١] وهو لازم في القصة لأنها لا تقوم إلا به وإنّ ما نسميه بالحبكة القصصية، ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحـــوادث[٢]. إن الفعل الذي يعـــانق الحبكة في القصة ويتحرك جنباً إلى جنبه، يتغلغل في طيات هذه الأبيات كلها، لكنه يظهر في بعضها ظهوراً يغلب على بقية العناصر. ففي البيتين التاليين: «غاض الوفاء، وفاض الغدر، وانفرجت/ مسافة الخلف بين القول والعمل» و«قدَّسَتها العروش، قدَّسَها النا/ س، وداست على قلوب الجميع»، يلاحظ أن وطأة العمل ودوره أقوى وأظهر من بقية العناصر. و«بما أنّ الحادثة أو الحدث أو الواقعة أو المصادفة التي تُعدّ جزءً من الفعل القصصي، والتي تحدث من اشتباك شيئين ومساسهما أو من اتحادهما وتنقلهما»[٣]، فتعتبر كلمات:«غاض الوفاء» و«فاض الغدر» و«انفرجت» في البيت الأول، و«قدستها» و«قدسها» و«داست» في البيت الثاني، أفعالاً قصصية إذ تنطبق التعريفَ أعلاه.

الشخصية (Character)

الشخصية في القصة هي عمودها الفقري[٤] والمحور الذي تدور حوله القصة[٥] والعنصر الأساسي في حبكتها[٦]، يختارها الكاتب لتكون مدار اهتمام القارئ في تتبّعه للحوادث وهو يبتكرها من خياله الواسع.[٧] وهكذا أهم وسيلة يتلقى بها القارئُ فكرةَ القصة ومضمونها[٨]. إنّ من الأبيات ما، تلعب فيه الشخصية دوراً أساسياً لا تلعبه العناصر الأخرى، كما في البيتين التاليين: «فتركته جزر السباع ينشنه/

---

[١]- محمد القاضي، وآخرون، *المصدر السابق*، ٣١٢.

[٢]- محمد زغلول سلام، *المصدر السابق*، ١١.

[٣]- جمال ميرصادقي، و ميمنت، *المصدر السابق*، ٩٣

[٤]- سالم المعوش، *الأدب العربي الحديث؛ نماذج ونصوص*، ٣٢٠.

[٥]- حسن القباني، *المصدر السابق*، ٦٨.

[٦]- ابراهيم يونسى، هنر *داستان نويسى*، ٣٣.

[٧]- محبة حاج معتوق، *المصدر السابق*، ٣٤.

[٨]- إبراهيم يونسي، *المصدر السابق*.

يقمضن حسن بنانه والمعصم» و«تقدمتني أناس، كان شوطهم/ وراء خطوي، لو أمشي على مَهَل». مع أن الشخصية ظهرت في البيتين كعنصر أساسي فيهما لكن الهدف من الإتيان بها في البيت الأول، وهي ضمير «ت» البارز في «فتركته»، يختلف عنها في الثاني، وهي كلمة «أناس»، إذ الهدف منها في الأول هو تفخيم الشخصية وتعظيمها وهي الشاعر نفسه، مع أن الهدف منها في الثاني هو إزدراء الشخصية وإذلالها وهي غير الشاعر.

البيئة(Environment)

البيئة هي مجموعة قوى وعوامل مكانية واجتماعية ثابتة وطارئة، تؤثّر في حياة الإنسان وعاطفته، وفكره، وتصرّفاته.[١] وهكذا تفسّر سلوك الأشخاص وتضيء جوانبهم النفسية وتبرّر الأحداث.[٢] فإن بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وأساليبهم في الحياة.[٣] إذن تنقسم البيئة إلى قسمين:

البيئة الزمانية (Time)

الزمان ضابط الفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدثُ وقائعَه ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمان إلا أننا نتبين أَثر الزمان عاملاً فعالاً في كثير من القصص الطويلة والروايات[٤]. ففي الأبيات التالية : «أجمعوا أَمرهم عشاءً، فلما / أَصبحوا، أصبحت لهم ضوضاء» و«نقل الدهر عهدهن من الجـــدة حتى رجعن أنضاء لبس» وكذلك «درس الجديدُ جـــديدُ معهدها/ فكأنما هي ريطة جرد»، يحس الـــدارس فيها وطأة الـــزمان حيث يجـــد أَنّ الكلمات: «عشاءً، وأصبحوا، وعهدهن، وجديد معهدها» يؤكد عليها الشاعر وهي التي تشكل ما في هذه الأبيات من مضامين أصلية. ولئن كان فيها أثر لبقية العناصر، فهي أخفُ من أثر الزمان.

البيئة المكانية (Place)

[١]- محبة حاج معنوق، *المصدر السابق*، ٣٧.

[٢]- محمد غنيمي هلال، *النقد الأدبي*، ٥٦١.

[٣]- محمد بوسف نجم، *المصدر السابق*، ١٠٨ — ١١٠.

[٤]- محمد زغلول سلام، *المصدر السابق*، ١٣ و١٤.

تلعب البيئة دورها في تطور الأحداث، والحبكة القصصية، وفي حياة الأبطال وصراعهم مع القوى المختلفة لهذه البيئة، أو الظروف التي تُمليها عليهم. وتلعب البيئة دوراً هاماً في بعض القصص، يتفاوت بتفاوت نظرة القاص واهتمامه ويدخل ضمن البيئة، المكان بمظاهر الطبيعة، وصوره المادية المختلفة أو بمجموعة هذه الأشياء مضافاً إليها القيم المعنوية للمجتمع. وقد تكون البيئة على هذه الصورة الأخيرة طبقة من طبقات المجتمع الأرستقراطية أو الوسطى أو الدنيا.[١] فربما البيت الذي يتأكد في عناصره على عنصر المكان خاصة، هو البيت المنتمي إلى ابن زيدون. فعندما يقول: «أضحى التنائي بديلاً من تدانينا/ وناب عن طول لقيانا تجافينا» تشير كلمة «التنائي» و«التداني» فيه إلى البعد والقرب في المكان أو في الحب أو غيرهما من المعاني.

أما أخيراً فنشير إلى البيتين الذين يؤكدان على أكثر من عنصر واحد من عناصر القصة وهما :«فأيّمت نسواناً وأيتمت إِلدةً/ وعدتُ كما أبدأت، والليلُ اليلُ» و«فقد جفّت سواقينا وهدّ الذل مأوانا/ و لم يترك لنا الأعداءُ غرساً في أراضينا/ سوى أجياف موتانا». فتتابُعُ الأعمال في : «أيّمت، وأيتمت، وعدتُ، وجفّت سواقينا، وهدَّ الذّل، و لم يترك..»، يدلّ على مكانة الفعل القصصي الخاصة في البيتين. كذلك ضمير «ت» البارز في البيت الأول وكلمة «الأعداء» في الثاني يؤكدان على أهميّة عنصر الشخصية، إذ يقصد الشاعرُ بالأول، تفخيمه وتعظيم عمله والإشادة بما صدر عنه عند مقاتلته خصّمه، ويقصد بالثاني، إِظهار قسوة الأعداء، ومعاملتهم الآخرين بالتشدد والعنف، واقترابهم من الافتراس الحيواني الجامح. وأخير عندما يقول الشاعر في البيت الأول:« .. والليلُ أليلُ »، يرمي به إلى أنه أَنجز أعماله في أقل فرصة وفي زمانٍ محدَّدٍ محدودٍ.

[١]- *المصدر السابق.*

النتيجة

أولاً: كلما تتقدم العلوم يوماً بعد يوم، تفتح للإنسان آفاقاً جديدة لم يجرّبها من قبل، وكلما يلج الإنسان في آفاق الأدب؛ من الشعر والنثر، يستثمره آثاراً تختلف عن أخواتها السابقة. عندما يستعين الدارس في دراسة النصوصَ الأدبية، بالمدارس والتيارات النقدية والأدبية الجديدة وبالتكنيكات المتنوعة كتكنيكات القصة والمسرحية والسينما، يتمكن من الحصول على ما لم يتمكن الأسلاف من الحصول عليه، خاصة إذا كان النص المدروس من الأبيات الشعرية المتأصلة في الأدب. فإذا استعان الشاعر البارع في نظم أشعاره، بالمعاني الفاخرة العالية وبالموسيقى في أنواعها الأربعة وكذلك بالخيال وباللغة الرصينة، يخلق أثراً فريداً لايشاكله أيّ نصّ أدبي آخر، ومِن ثَمَّ يتّضح كلّ الوضوح أنّ هذا الشعر لايبوح بكل ما فيه من المعاني والأشكال الفنية بمجرد قراءة أو قراءات قشرية بسيطة، بل يبقى في معانيه وأشكاله مدموغاً مختوماً إلا لمن ولج فيه وهو طويل الباع يتمكن من تفسيره في الشكل والمضمون، حينئذ يتلقى كلّ ولّاج فيه ما لم ينل منه المتقدمون. والأبيات التي درسناها في المقالة لها سمات لاتقلّ في ميزاتها عما أشير إليه أعلاه، فباستعانة التكنيكات القصصية الجديدة، ظهر منها إلى الوجود ما لم يكن واضحاً إلى من قبل.

ثانياً: أن الأدب العربي في عصوره المختلفة خاصة القديمة منها لا ينحصر بما عرض من الموضوعات لقرائه ودارسيه. فكأنه كنزٌ دفين، كلّما تمضي عليه الأزمنة وكلّما تُبليه صروف الأيام، يزداد عتاقة وقيمة. إن الأدب العربي لم يفقد مكانته المرموقة عند ظهور المدارس الأدبية الجديدة بأشكالها المختلفة، ولا عند نشوء الظواهر الحديثة كالحداثية وما بعد الحداثية وما إليهما من الظواهر، بل وجد فيه أماراتٍ تدل على أنها قد استنبطت جديدها من قديمه. إن البيت القصصي هو مما يحتوي عليه الأدب العربي منذ عصوره القديمة إلى أحدث نتاجه، لكن لم يتطرق إليه أحد، والأمر يدل على أن هذا الكنز لايزال مشحون بجواهر ثمينة يجود بها للآخرين، فينبغي لهواته أن يتغلغلوا في مكامنه ليكشفوا زواياه المختبئة التي لم تظهر إلى الوجود بعد.

قائمة المصادر والمراجع

١-آلوت، ميريام، *رمان به روايت رمان نويسان*، ترجمه؛ على محمد حق شناس، چاپ دوم، تهران: نشر مركز، ١٣٨٠ هـ. ش.

٢-البرقوقي، عبدالرحمن، شرح *ديوان المتنبي*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.

٣-البستاني، كرم، *المجاني الحديثة*، ط ٤، بيروت: دار المشرق، ١٩٩٣م.

٤-پاينده،حسين، *نقد ادبى ودموكراسى*،ج١،تهران: انتشارات نيلوفر، ١٣٨٥ه.ش.

٥-الجيوسي، سلمى الخضراء، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*، *ترجمة عبد الواحد لؤلؤة*، ط ٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م.

٦-حاج معتوق، محبة، *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤م.

٧-الحسين، أحمد جاسم، *القصة القصيرة جداً*، دمشق: دار عكرمة، ١٩٩٧م.

٨-خورشا، صادق، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت،١٣٨١هـ.ش.

٩-دزفولي، محمد، و امام زاده، أحمد، شرح *قصيده ى شنفرى*، چاپ اول، تهران: انتشارات كلك سيمين، ١٣٨٨ هـ.ش.

١٠-زغلول سلام، محمد، *دراسات في القصة العربية الحديثة*، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٣م.

١١-الساعدي، حاتم. *محاضرات في النثر العربي الحديث*. بيروت: مؤسسة العارف للمطبوعات، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

١٢الشابي،*أبو القاسم*، *ديوان*، ط١، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩٩م.

١٣-الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، *الغيث المسجم في شرح لامية العجم*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م.

١٤-عبد اللهيان، حميد، «*داستان بيت؛ يك قالب داستاني تازه*»، پژوهشهاى ادبى، *فصلنامه علمى- پژوهشي انجمن زبان و ادبيات فارسى*،شماره١٥،سال چهارم،بهار ١٣٨٦هـ.ش.

١٥-غنيمي هلال، محمد، *الأدب المقارن*، القاهرة: دارنهضة، ط٢، دون تاريخ.

١٦-الفاخوري، حنا، *الجامع في تاريخ الأدب العربي*؛الأدب القديم،بيروت:دارالجيل،د.ت.

١٧-فاروق الطباع، عمر، شرح *ديوان ابن زيدون*، بيروت: دار القلم، ١٩٩٠م.

١٨-" " " "، شرح *ديوان ابن الفارض*، بيروت: دار القلم، ١٩٩٠م.

١٩- " " "" "، شرح *ديوان أبي العلاء المعري*،طبعة ١، بيروت: دار القلم، ١٩٩٨م.

٢٠- " " " ، شرح *ديوان البحتري*، بيروت: دارالأرقم، ٢٠٠٥م.

٢١- " " " ، شرح *ديوان عنترة*، بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٠م.

٢٢- " " " ، شرح *ديوان حارث بن حلزة*، دار القلم، ١٩٩٤م.

٢٣-القاضي، محمد وآخرون، معجم *السرديات*، ط١، لبنان: دار الفارابي، ٢٠١٠م.

٢٤-القباني، حسين، *فن كتابة القصة*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٩م.

٢٥-مستور، مصطفى، *مبانى داستان كوتاه*، چ٣، تهران: نشر مركز، ١٣٨٦هـ. ش.

٢٦-المعوش، سالم، *الأدب العربي الحديث؛ نماذج ونصوص*، الطبعة الأولى، بلا مكان: دار المواسم، ١٩٩٩م.

٢٧-نعيمة، ميخائيل، *ديوان همس الجفون*، ط ٦، بيروت: دار نوفل، ٢٠٠٤م.

٢٨-الهاشم، جوزيف والآخرون، *المفيد في الأدب العربي*، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات المكتب التجاري، ١٩٦٦م.

٢٩-وزارة المعارف، *البلاغة والنقد*، ط٣، المملكة العربية السعودية: بلا دار،١٩٩١م.

٣٠-ميرصادقى، جمال و ميمنت، *واژه نامه ى هنر داستان نويسى*، چاپ دوم، بى جا: انتشارات كتاب مهناز، ١٣٨٨ هـ.ش،.

٣١-الميسري، عبدالوهاب، *دراسات في الشعر*، الطبعة الأُولى، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٧م.

٣٢-يوسف نجم، محمد، *فن القصة*، بيروت: دارالثقافة، بلا تاريخ.

٣٣-يونسى، ابراهيم، هنر *داستان نويسى*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نگاه، ١٣٨٤هـ.ش.

٣٤- ويكيبيديا، *الموسوعة الحرة*.

دراسة التغييرات الطارئة على الهمزة في اللهجة الخوزستانيّة المكتوبة (ديوان عطيّة بن علي الجمري نموذجاً)

الدكتور محمد جواد حصاوي *

الملخص

يشكّل رثاء أهل البيت للهجة الخوزستانية، مصدراً ثرّاً في المأثورات الشعبية، فإنّه مستساغ ومفهوم إلى حدٍّ ما لدى المستمع العربي عامّة حينما يسمعه، لكن الأمر يبدو صعباً حينما يقرأه، أو قد يفهم معناه بشكل مغاير إلى حدّ بعيد، وذلك يردّ إلى عدم الدّقة في الكتابة وعدم الاتفاق على منهج إملائي موحّد في الكتابة، كما أنّ النسّاخ والمؤلّفين من الذين لايتقنون الكتابة الصحيحة لأبجدية هذه اللهجة إتقاناً كاملاً، فهذا الأمر جعل اللهجة المكتوبة تحفل بالأخطاء الإملائيّة، ولا تسير على منهج موحّد.

من الأصوات التي تعاني من رداءة الطباعة وكثرة الأخطاء الإملائيّة في اللهجة الخوزستانيّة المكتوبة، هو صوت الهمزة، خاصّة همزة الوصل التي ظهرت كتابتها بصورة مختلفة، حتّى لدى الكاتب الواحد نفسه. فهذا الصوت تعرّض لأنواع وسائل تحريف العامّية للفصحى من زيادة، ونقص، وحذف، وإبدال، واستعاضة، ونحت وإخلال بترتيب الأحرف. وذلك لما وجده الناطقون بهذه اللهجة من صعوبة في نطقه، فنهجوا فيه سبيل التسهيل، سهولة في النطق وسرعة في التعبير. إلّا أن الأمر، صعُب على من لا يتكلمّ اللهجة المكتوبة لأهالي خوزستان، عند قراءة الصورة المكتوبة لصوت الهمزة، حتّى على الناطقين بهذه اللهجة.

هذه الدراسة، درست كافّة التغييرات الطارئة على صوت الهمزة في اللهجة الخوزستانية المكتوبة، لتتبيّن الكتابة الصحيحة لصوت الهمزة في هذه اللهجة، مستهدفة تقريب الشعر الشعبي الخوزستاني إلى الفصحى، بحيث يسهل فهمه فينتشر أكثر وتتّسع شهرة شعراءه، خاصّة شعراء أهل البيت، أبعد من حدود بلدنا إيران الإسلاميّة. قد اختير لهذه الدراسة شعر رثاء أهل البيت، ديوان عطيّة بن علي الجمري نموذجاً.

كلمات مفتاحيّة: الهمزة، اللهجة الخوزستانية، إبدال، حذف، استعاضة، اجتلاب.

المقدمة

يمتاز حرف الهمزة بخصائص، جعلته عرضة للتغيير، منها أنّه يعدّ من جملة أكثر الحروف استعمالاً عند العرب،[١] كما أنّه اعتُبر من حروف الجوف (الواو، والياء، والألف، والهمزة)،[٢] زد على ذلك

---

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة «خليج فارس»، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/٢٥= ٢٠١١/٦/١٥ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/٥ = ٢٠١١/١٠/٢٧

اتصافه بصفات صوتيّة مختلفة، جعلته، لا يثبت على صورة واحدة وعرّضته لصنوف التغييرات؛ من إبدال وحذف، وزيادة وتليين في اللغة العربيّة القديمة، و لم يكن شأن هذا الحرف في اللهجات العربيّة المعاصرة بأقلّ من شأنه في اللغة العربيّة القديمة، لأنّها لم تكن إلّا امتداداً لها، لذا خضعت لتلك الظواهر، كما أنّها تعرّضت لظواهر أخرى، مثل: النحت، وتغيير الحركات، التعويض، والقصر، والإشباع، والتضمين. تعتبر هذه الظواهر من وسائل العامّية لتحوير الفصحى، استعانت بها اللهجات، بهدف السهولة في النطق والسرعة في التعبير.[٣] بناء على هذين الهدفين، قد أخذت الهمزة موقعيّة جديدة في العامّية الخوزيّة، كاجتلابها في مواطن عديدة لم تعهدها الفصحى، فهذه التغييرات وغيرها صعّبت الأمر على المخاطبين، خاصّةً في اللهجة المكتوبة. ويزداد الأمر تعقّداً عندما تكون الهمزة في النصوص المكتوبة للهجة، في كلمات تعرّضت لظاهرة النحت أو في كلمات متراصّة، يصعب فصلها عن بعضها البعض، أو أنّها حرف أو مقطع (syllable) من كلمة ما ملاصقة للكلمة المجاورة، بينما توهم القارئ أنّه يقرأ كلاماً، ليس له معنى وأحياناً تجعله يتلقّى مفهوماً غير الذي تحتويه العبارات.

إنّ المقالة تستهدف إلى أن يشرف القارئ على مواطن الهمزة وما تحدثه من صعوبات في فهم اللهجة الخوزيّة المكتوبة ليتمكّن من قراءة نصوصها. لذا حاولت أن ترصد كافّة التغييرات الطارئة على الهمزة، مستعينةً بشواهد شعريّة من الموروث الشعبي لرثاء أهل البيت. دُرست تلك التغييرات في محورين وهما: الأوّل؛ محور التخلّص من الهمزة الذي يضمّ الحذف والإبدال، واستخلاف الكلمات المهموزة والاستعاضة عنها بكلمات أخرى، ترادفها معنىً، والثاني؛ محور اجتلاب الهمزة الزائدة في بداية الكلمات.

بما أنّ اللهجة الخوزيّة، والعراقيّة و البحرينيّة هى الحاضنة الحقيقيّة لشعر رثاء أهل البيت، فقد تمّ جمع مادّة البحث من الدواوين المنشورة لتلك اللهجات، غير أنّه اختير ديوان الجمرات الودّية في المودّة الجمريّة لعطيّة بن علي الجمري[٤] نموذجاً. اختيرت كافّة الشواهد من ذلك الديوان، إلّا الشواهد التي خلا منها هذا الديوان، فإنّها اختيرت من ديوان النصاريات الكبرى لمحمد بن نصار.

---

[١]- محمد بن الحسن ابن دريد، *جمهرة اللغة*،١/٥٠.

[٢]- خليل بن أحمد الفراهيدي، ٥٧/١.

[٣]- صبحي ماردبني، *اللهجات العامّية والفصحى*،٦١٧ -٦٢٠.

[٤]-إنّه ولد عام ١٣١٧ هـــ.ش في قرية جمرة في البحرين. ارتحل عام ١٣٢٧ هـــ.ش مع والده إلى مدينة خرمشهر الإيرانيّة وعاش فيها عشر سنين ثمّ انتقل إلى البحرين مرّة ثانية إلى أن وافته المنيّة عام ١٣٥٦هـــ.ش.

قبل أن ندخل في بحث الهمزة، يجدر بنا أن نلمّ إلماماً عابراً بمعنى المقطع وتعريفه وتعداد المقاطع العربيّة لما فيه من صلة بهذا البحث.

تعريف المقطع(syllable)

إنّ المقطع الصوتيّ يعتبر من مكونات الكلمة ويحتوي على «وحدتين صوتيتين (Phonetic unit) فأكثر إحداهما حركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد، أو مقطع خال من الحركة»،[١] وقد يكون المقطع كلمة، مثل: « قف»، أو جزءاً من كلمة تتكون من مقطعين أو أكثر، مثل: «إجلس».[٢] فإنّه اصطلاحاً يطلق على «الجزء الذي يدخل في بنية الكلمة يبدأ بصامت وتتبعه حركة قصيرة (short vowel) أو طويلة(long vowel)، وربما انتهى بصامت ساكن (consonant)»[٣].

حسب هذا التعريف إنّ المقاطع الصوتيّة نوعان: متحرّك(open) وساكن (closed). المقطع المتحرّك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل. أمّا المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن.[٤] ويتكوّن من المقطع الصوتيّ أنواع المقاطع الخمسة الشائعة وهي:[٥]

١. المقطع القصير المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليه بـ(ص ح)أو(C V)، مثل: «جِ» في جدار.
٢. المقطع المتوسط المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة طويلة يرمز إليه بـ(ص ح ح) أو(C V V)، مثل: «ما».
٣. المقطع المتوسط المغلق وهو مكوّن من صوت صامت، وحركة قصيرة وصوت صامت، ويرمز إليه بـ(ص ح ص) أو(C V C)،مثل: «منْ»
٤. المقطع الطويل وهو مكوّن من صوت صامت، وحركة طويلة وصوت صامت، ويرمز إليه بـ(ص ح ح ص) أو(C VV C)، مثل: «باب».
٥. المقطع الطويل المزدوج وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة وصوتين صامتين ويرمز إليه بـ(ص ح ص ص) أو(C V CC)، مثل: كلمة «بنْتْ».

[١]- كمال بشر، *دراسات في علم اللغة*، ص٥٠٩.

[٢]- محمد علي الخولي، *معجم علم الأصوات*، ص١٦٠.

[٣]- رشيد عبد الرحمن العبيدي، *معجم الصوتيات*، ص ١٩١ .

[٤]- إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغويّة*، ص٨٧.

[٥]- كمال بشر، *دراسات في علم اللغة*،ص٥١٠./ رشيد عبد الرحمن العبيدي، *معجم الصوتيات*،١٩١./ أنيس، *الأصوات اللغويّة*، ص ٩٢.

الوصف الفوناتيكي لصوت الهمزة

تعدّ الهمزة من الصوامت، وهي أوّل أصوات الحلق عند الخليل، ولكنّها آخرها؛[١]. يرمز إليها بـ(؟) ولها صفات ستّة هي: الجهر والسكون والانفتاح والتسفل والشدّة والنبر.[٢] هناك اختلاف بين القدماء والمحدثين في هذه الصفات. إنّ القدماء يذهبون إلى أنّ الهمزة مجهورة،[٣] أمّا المحدثون انشقّوا إلى قسمين: قسم اعتقد أنّها مهموسة.[٤] والآخر اعتقد بأنّها صوت لا مهموس ولا مجهور[٥]. ويرى سمير ستيتيه[٦] أن من قال بأنّ الهمزة صوت مهموس بنى رأيه على انعدام ذبذبة الوترين الصوتيين حال النطق بالهمزة، في حين من ذهب إلى أنها ليست بالصوت المجهور ولا المهموس كان ذلك بالنظر إلى انعدام ذبذبة الوترين الصوتيين (ـــ مجهور) واعتبار وضع الوترين الصوتيين عند نطق هذا الصوت، وهو وضع مميز للهمزة عن الوضع الذي يكون عليه الوتران الصوتيان عند نطق سائر الأصوات المهموسة (ـــ مهموس) وهي صفة تشير إلى كون الوترين الصوتيين على وضع آخر غير الوضع الذي يكونان عليه عند الهمس.

التخلّص من الهمزة

مالت اللهجات العربيّة في العصور الإسلاميّة الأولى إلى تخفيف[٧] الهمزة والتخلّص من نطقها محقّقة،[٨] لما تحتاجه من جهد عضليّ. وإن يكن تسهيل الهمزة- أى تخفيفها- لهجة للقبائل الحجازيّة، مثل: هذيل.[٩] فإنّ الظاهرة انتشرت على مستوى اللهجات العربيّة وامتدّت إلى اللهجات المعاصرة لما فيها من اقتصاد لغويّ عُبّر عنه بقانون الجهد الأدنى، وهو« أن تُعبِّر بالقليل المتناهي عن الكثير غيرِ

---

[١]- ابن دريد، *جمهرة اللغة*، ٣/١.

[٢]- رشيد عبد الرحمن العبيدي، *معجم الصوتيات*، ص ١١٠.

[٣]- أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، *الكتاب*، ٤/ ٤٣٤.

[٤]- تمام حسان، *مناهج البحث في اللغة العربيّة*،ص ٩٧.

[٥]- إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغويّة*، ٩١.

[٦]- سمير شريف ستيتيه،ميكانيكية النطق والأصوات المهموسةوالمجهورة في العربية،ص٥٢٤.

[٧]- وهو تغيير يدخل على الهمزة فيسهّلها في النطق، ويتسامح المتكلّم بها من غير تحقيق ولا نبر.(ابن منظور، *لسان العرب*،٢٢٩/٢).

[٨]- التحقيق اصطلاحاً ضد التسهيل، وهو الإتيان بالهمزة أو بالهمزات- خارجات من مخرجها مندفعة عن المخرج، كاملة في الصفة واضحة في النبر (مرشد القارئ٢٨٢)

[٩]-نفس المصدر،١٥/١، إبراهيم أنيس، *في اللهجات العربيّة*، ص ٦٩.

المتناهي».[١] والذي ساعد على هذا الشيوع، هو تناسبها مع قانون السهولة واليسر؛ لأنّها تعدّ من الصوامت، ونطق الصوامت أثقل من الصوائت. فحاولت اللهجات التخلّص منها بطرق متعددة، منها: الحذف، والإبدال والاستعاضة.

حذف الهمزة:

يكثر حذف الصامت الوقفي الحنجري (glottal stop)؛ أى الهمزة، في بداية الكلمة، وذلك في المواطن التالية:

أ. يقوم أهل اللهجة بحذف الهمزة، إذا تلاها حرف من الحروف الحلقيّة. قد كثر هذا الحذف في الصفات الدالّة على اللون والعيب والتي جاءت على وزن أفعل،[٢] غير أنّه قد شاركت كلمات كثيرة تلك الصفات في هذه الظاهرة، حيث قام أهل اللهجة بحذف الهمزة الابتدائيّة وتحريك الصوتين اللذين يأتيان بعدها بالفتح، مثل: «عرج» في «أعرج»، و«خوّان» في «إخوان»، و«عمام» في «أعمام»، و«خوات» في«أخوات»، «خوال» في« أخوال».

وهناك من نسب هذا الحذف إلى اجتماع الحروف الحلقيّة وتواليها بعضها بعد بعض فحسب، حيث قال: «يتمّ هذا الحذف، لأنّ الهمزة من الأصوات الحلقيّة، والأصوات التي جاءت بعدها أيضاً أصوات حلقيّة، وتوالي صوتين حلقيّين، أمر غير شائع في تراثنا».[٣] فالقول يستند على قول إبن جنّي، حيث قال:«واعلم أنّ هذه الحروف كلّما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما ولاسيّما حروف الحلق...»[٤].

هذا وإنّ ابن جنّي في مكان آخر يستثني من ذلك ثلاثة مواطن، ورد فيها اجتماع الحروف الحلقيّة، منها اجتماع الهمزة الابتدائيّة ببعض الحروف الحلقيّة، حيث قال: «واعلم أنّ أقلّ الحروف تألفاً بلا فصل حروف الحلق....وحكمها ألا تتجاوز غير مفصولة إلّا في ثلاثة مواضع:

أحدها: أن يبدأ بالهمزة فيجاورها من بعدها واحد من ثلاثة أحرف حلقيّة، وهى: الهاء، والحاء والخاء، فالهاء، نحو: أهل، وأهر، وإهاب، والحاء، نحو: أحد، وإحنه، والخاء، نحو: أخذ، وأخر».[٥]

---

[١]- تمام حسان، *مقالات في اللغة والأدب*، ٢٩٢/١.

[٢]- عبد القادر عبد الجليل، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*، ص ٢٥.

[٣]-نفس المصدر، ص ٢٦.

[٤]- أبو الفتح عثمان ابن جني، *سر صناعة الإعراب*، ١ /٧١.

[٥]-نفس المصدر، ٣٢٨/٢.

إذن، مجرد توالي الحروف الحلقيّة في الكلمة الواحدة لا يسبّب إسقاط الهمزة الأوليّة، كما أنّها لم تسقط في الكلمات التالية، نحو: «أحوال»، و«أهوال»، و«أعمال»:

هذا، وإنّ العامّية أسقطت الهمزة الابتدائيّة، في كلمات يلي حرف «الطاء» فيها الهمزة، وهو غير حلقيّ، نحو: «طرش» في «أطرش» و«طرم» في «أطرم» بمعنى أطرش كذلك.

ومن الصفات ما قد حققّت اللهجة همزتها الابتدائيّة وهي على وزن أفعل، نحو: «أعظم» والأعوجيّة، مثاله في الشعر الشعبيّ، حيث استخدم الشاعر كلمة الأعوجيّة من دون إسقاط الهمزة:

فُوگِ الرُّمِحْ راسَكْ و°تِقْرَا سُوَرْ وْايات   وِالجَسَدْ بالرَّمْضَا تِدُوسَه الأعْوَجِيَّه[1]

كما أنّه حقّق الهمزة في كلمة أعظم[2]:

وَاعْظَـــمْ عليَّه صَرْخَةِ الحَوْرَا يَحـــيِـــدَرْ   يـــــَابُوْيَ ضَيّعَتِ الأرَامِلْ وِالمَسَاكِينْ[3]

فيجب أن يكون هناك دليل آخر بجانب اجتماع الحروف المتنافرة، يوجب إسقاط الهمزة الابتدائيّة، قد أشار إليه عبد القادر عبد الجليل، وعبدالعزيز مطر،[4]كما أنّ الصويان تبسّط فيه، وهو إقحام الفتحة بعد الصوت الحلقيّ وتحريك الصوتين بالفتح، ويبدو أنّه الدليل الأنسب الذي يمكن الاعتماد عليه في هذه القضيّة، حيث قال:«إنّ العامّية تقحم فتحة بعد الصوت الحلقيّ فيتحرّك بعد أن كان ساكناً، وبذلك يتحوّل المقطع الأوّل من مقطع طويل مغلق في الفصحى إلى مقطعين قصيرين في

---

[1]- رأسك قد رفع فوق الرمح، وأنت تقرأ سوراً وآيات من القرآن الكريم وجسدك تدوسه الخيل بأرجلها.(بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّية*،١٨٩)

[2]-إنّ الهمزة في كلمة«أعظم» محقّقة نطقاً وخطّاً، في اللهجة الدارجة، مادامت الكلمة غير مسبوقة بواو العطف، و«الـــ» التعريف أو بكلمة أخرى، فإن سبقها شئ من ذلك، فتسهّل وتحذف كما تحذف من الكلمات المقترنة بأل التعريف، سواء أكانت همزة قطع أم همزة وصل. أمّا سبب الاحتفاظ بها خطاً، في هذا البيت، لعلّه للمحافظة، ما أمكن، على الشكل الكتابي للكلمة مع مراعاة النطق العامّي بالقدر الذي لا يؤدّي إلى الالتباس. وعلى حدّ قول غسّان الحسن، لعّل الحلّ الأمثل هو كتابتهاوفقاً لذلك احتفظ بالهمزة خطاً في كلمة «الأوجاع» ورجّح كتابتها على النحو التالي:«لاوجاعْ». (بنقل من الصويان، سعد عبد الله، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*،118)

[3]-أعظم مصيبة قاسينها، صراخ زينب الحوراء، إذ كانت تصيح، يا حيدر، يا أبي،إنّني فقدت الأرامل والمساكين. (نفس المصدر، ٧٤)

[4]- عبدالقادر عبد الجليل، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*،ص ٢٦، مطر، عبد العزيز، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*، ٧٩.

العامّية، الأوّل يبدأ بالهمزة والثاني يبدأ بصوت حلقيّ، ثمّ يُحذف المقطع الأوّل الذي يبدأ بالهمزة، مثل: «خضر» في «أخضر»؛[١] لأنّ حسب قوله:«إذا استُهلّ اللفظ بمقطع قصير مبدوء بهمزة فإنّ المقطع غالباً ما يُحذف، لاسيّما إذا كان المقطع اللاحق مفتوحاً، مثل: «راده» في «إرادة»».[٢]فإذا كان الأمر غير ذلك لا تسقط الهمزة، كما تمّ تحقيقها في كلمة «إهدوم»، وهي تحريف لكلمة «أهدام» جمع «هدم» بمعنى الثوب، مع أنّ الكلمة توالى فيها حرفان حلقيّان، لكنّه بسبب تغيير حركة الدّال إلى ضمّة وتبديل المقطع الثاني إلى مقطع طويل لم تسقط الهمزة:

عَسَى عِيْنِي العِمَا وَلاشُوْفْ   هِـــجِّي مْفَصَّلَـــهْ اهْـــدُومَكْ[٣]

حسب هذا القول فإنّ التخلْص من الهمزة الأوليّة لا يتعلّق بالصفات الدالّة على الألوان، كما أنّه لا يقتصر على الكلمات التي تأتي فيها الحروف الحلقيّة بعد الهمزة الأوّليّة فحسب بل إنّه ناتج عن عمليّة إقحام الفتحة التي تقوم فيها العامّية بعد الحروف الحلقيّة. وقيل في تفسير هذه الظاهرة: إنّ فتحة الهمزة نقلت إلى الحاء قبل حذف الهمزة.[٤] ومن أمثلة إسقاط الهمزة الابتدائيّة التي سقطت بسبب مجيئها بعد حروف الحلق ونقل حركة الهمزة إلى الحرف الثاني، قول الشاعر«عمام» في «أعمام»:

وِين الّـــذي يوصَل بـــني هـــاشم عـــمامي   يِخبْرْهُمُ بْفعل العِدا[٥] وِالدهر بِيْنه[٦]

كما أنّه استخدم «خواتك» بدلاً من «أخواتك» للسبب المذكور آنفاً:

وَدِّعْ خَوَاتَـــكْ وِالحَرِيـــمْ وْبِالعَجَلْ رُوحْ   يِسْكِيكْ أِبـــُوكْ المُرْتَضَى يامُهْجَـــةِ الرُّوحْ[٧]

ب- إذا تبع الهمزة الأصليّة مقطعان قصيران مفتوحان[٨] وذلك في كلمات، مثل: أخذ وأكل، تصبح «خِذه» و«كله» أمّا مثاله في الشعر الشعبي فقول الشاعر«خذت» في «أخذت» حيث قال:

---

[١]- سعدعبدالله الصويبان،*الشعر النبطي وجذوره الفصيحة:دراسةتاريخيّة لغويّة مقارنة*،ص ١٣٨.

[٢]-نفس المصدر.

[٣]- يا ليت عيوني أصابها العمى، كي لا أرى ملابسك ممزّقة كلّ التمزيق. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*،ص٤٢٩)

[٤]- منصور عبد المحسن، وسميّة، «*منصور نقل الحركة في الصحيح*»، ص٢٠.

[٥]- تنطق كلمة «العدا» al-ʻida كما تنطق كلمة«بينا» bīna .

[٦]-من الذي يذهب إلى أعمامي و يخبرهم بما فعله الأعداء والدهر فينا.(المصدر السابق، ٢٨٤).

[٧]- ودّع أخواتك والنساء بسرعة، واذهب إلى أبيك لكي يسقيك شربة من الماء (نفس المصدر، ١٦٩).

[٨]- سعد عبد الله الصويبان، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة:دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*،١٣٨.

مِنَّه خِذَتَّه وْجَابِتَه بِالحالْ لِمَّه بِالمَهَدْ خَلَتَّه غَسِيلِ بْفِيضْ دَمَّه[١]

ج–إذا سبقت الهمزة الابتدائيّة حروف الجر،مثل:«لِبن»في«لإبن» في البيت التالي:

يا گَلْبي لِبنْ مُسْلِمْ تِفَطَّرْ شَبَابُ إوْ[٢]مِثِلْ رُوحِ الطَّيرْ فَرْفَرْ[٣]

كذلك استخدام الشاعر «برض» بدلاً من «بأرض» في قوله:

أوصّيــجْ يازينبُ ْونَفْــذي هَالوِصِيَّــه كِفِلِيْ يَتَــامَى حْسِــيْنْ بَــرْضِ الغَاضِرِيَّه[٤]

د–إذا كان الصّائت الطّــويل آخر الكلمة وهمزة الوصل في بداية الكلمة الموالية، فعند وصل الكلام تسقط الهمزة ويــُقصّر الصّائت ليُتمكـّــن من النـّطق بالسّاكن[٥] بعده مشكّلاً معه مقطعاً من النّوع المتوسّط المغلق، صامته الأوّل نهاية الكلمة الأولى ونهايته بداية الكلمة الموالية، ومثاله في الفصيح: لم تضربي ابْنَك، لم يضربوا الآن.أمّا في اللهجة المدروسة فتحقّق في المواطن التالية:

١ – بعد اسم الإشارة «ها»: يعدّ لفظ «ها» من أسماء الإشارة في العامّية، فإذا جاءت الكلمة المهموزة بعد هذا اللفظ، تسقط الهمزة الابتدائيّة، كما جاء الشاعر بتركيب«هَلَوْلادْ» بدلاً من«ها الأولاد»:

[١]–أخذته (الطفل) منه (الإمام الحسين) وفي نفس الوقت جاءت به إلى أمّه ووضعته في المهد وهو غارق بدمه.(المصدر السابق،١٧٣)

[٢]–إنّ اللهجة أدخلت الهمزة على واو العطف الساكنة وحققتها في النصوص المكتوبة في المواطن التالية: أوّلاً؛ عندعطف الأسماء غير المبدوءة بالهمزة وخالية من أل التعريف، نحو: اشتريت قلَمْ او طاولة. ثانياً عند عطف الأفعال الماضية غير المبدوءة بهمزة وخالية من أل التعريف، مثل: رسم او كَتَبْ. ثالثاً في مضارع جميع الأفعال المضارعة، نحو: يكتبْ او يقرأ، إلّا إنّه لا اعتبار لتحقيقها خطّياً؛ لأنّها مجرّد ضرورة عضليّة في حالة ابتداء بالساكن اضطرت اللهجة إلى خلقها وفي هذا البيت يمكن الاستعاضة عنها بوضع الكسرة على الحرف الأخير من الكلمة،نحو: رِسَمِ وْكِتَبْ.

[٣]– لهفي على ابن مسلم، إنّ قلبي أخذ يتشعّب لحاله؛ لأنّ روحه فارقت جسمه، وهو شاب، فراق روح الطير عند ذبحه.(المصدر السابق،١٩٢). إنّ الفرفرة في العاميّ الفصحيح بمعنى الخفّة في الحركة والتمزّق، إمّا اللفظ في العامّية فيطلق على حالة من الطير عند ذبحه، إذ يبدأ بتحريك جناحيه بسرعة ويتمرّغ في التراب، حتّى تنتزع روحه(النحاس،هشام، معجم *فصاح العامّية*، ٤٦٩).

[٤]–أوصيك يا زينب، ونفّذي هذه الوصيّة، تكفّلي بيتامى الحسين في كربلاء.(بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّية*، ٧٠)

[٥]– ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٢٣/٩.

قَصْدِي أَشَتِّتْ هَلَوْلَادْ اِيْمِينْ وِاشْمَالْ اَفْنِي هَلِي وَاخَلِّي بْگَلْبِيْ تِشْعَلِ النَّارْ[١]

٢- إذا كانت الكلمة المهموزة مسبوقة بحرفي «ما» و«لا» النافيتين، مثال «ما» النافية قول الشاعر«مْحَد» بدلاً من «ما أحد» أي ليس أحد:

بَاچِرْ تِظِلّ ابْهَلْفَيَافِي وْمَحَّدْ اِلْهَا بِالْيِسِرْ للشامات تِتْوَدَّى هَدِيَّه[٢]

ومثال «لا» النافية قول الشاعر «لا گدر»[٣] في «لا أقدر»أي لا استطيع:

يَخُويَه انْكِسرْ ظَهْرِي وْلَاگْدِرْ أَگُومْ صِرِتْ مَرْكَزْ يَخُويَهْ الْكِلِّ الِهْمُومْ[٤]

٣- إذا كانت الكلمة المهموزة مسبوقة بحرف النداء «يا»، فتحذف عندئذٍ الهمزة الابتدائيّة وألف «يا» النداء، ثمّ تدمج الياء في الكلمة التي تليها، إنّ هذا الحذف عند دخول ياء النداء على كلمة «أب» موجود في الفصحى على غير قياس[٥]. مما جاء من هذا القبيل في اللهجة: «يمّه» في يا أمّي، و«يبو براهيم» في يا أبا إبراهيم، كما حذفت الهمزة في تركيبي، «يبو السجاد» و«يحسين»[٦] في:

وِانْتَ يَبُو السَّجَادْ مُفْرَدْ بِيْنْ عِدْوَانْ خُوتَكْ فِنَوا وِاسْتَوْحِدُوكْ الْگُومْ يَحْسِينْ[٧]

---

[١]- كلّ ما أنوبه أن أشتّت هؤلاء الأطفال يميناً وشمالاً، وأودع أهلي إلى الهلاك وأترك قلبي أن يشتعل ناراً.(المصدر السابق، ٦٦)

[٢]-غداً تصبح وحيدةً في هذه الصحاري، لا تجد من يساعدها، ويؤسرونها ثمّ تبعث هديّة إلى الشام. (نفس المصدر، ١٥١)

[٣]-يسقط ألف«لا» النافية نطقاً عند دخولها على الكلمات المهموزة، كما سقطت الهمزة وعندئذٍ تتصل لامها بالكلمة التالية لفظيّاً، وإن أثبتت في النصوص المكتوبة للهجة خطّياً، فننطق كلمات مثل: «لاگْدَرْ»، و«بلا خمار»، و«بلامعين»، و«بلا زنود» على النحو التالي«لَگْدَرْ»، و«بِلَخْمار»، «بلَمعينْ» و «بلَزْنودْ»

[٤]-يا أخي، إنّ ظهري انكسر، ولا استطيع القيام، وأصبحت مركزاً للهموم يا أخي.(ابن نصار، محمد، *النصاريات الكبرى*، ١٨)

[٥]- أدما طربية، معجم *الهمزة*، ١٦٩.

[٦]- إنّ الهمزة في التركيب الأوّل أصل في الفصحى، لكنّها في التركيب الثاني، قد اجتلبت عند التحوير في العامّية؛ أيْ إنّ الأصل فيهما يا أبو السجاد ويا إحسين.

[٧]-وأنت يا أبا السجاد أصبحت وحيداً بين الأعداء، وإخوتك كلّهم ماتوا واستوحدك القوم، يا حسين،(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٨٠).

هـ– اذا تقدّم المهموز حرف مفتوح لا ينفصل خطاً عما يدخله تسقط الهمزة لفظاً لا خطاً ويتّصل الحرف بفاء الفعل الساكنة[١]:

١ – إذا كانت الكلمة فعلاً مهموزاً وقع بعد اللام التي تكون بمعنى التسويف،[٢]مثل: «لغسلنّك» و«لحفر» في «لأغسلنك» «لأحفر» على الترتيب في قوله:

لَغَسْلَنَّكْ يَخُويَه اِبْفِيضْ دَمَّكْ ‏ ‏ ‏ إوْكَبْرَكْ بِالْگَلُبْ يَا خُويَه لَحْفُر[٣]

٢ – أو فعلا مهموزاً جاء بعد اللام الواقعة في جواب القسم، مثل: «لفني» في «لأفني» في:

وَاللهْ يَزهَرَا چَانْ شِلْتِ السِّيفْ زَعْلَانْ ‏ ‏ ‏ لَفْنِي الأُمَّه اِلْخَاطْرِجْ وَاهزِّ لَكْوَانْ[٤]

و–أن يكون الاسم مهموزاً ومقترناً بـ«ال»التعريف وواقعاً بعد حرف ساكن غير مدّي؛ بما أنّ اللهجة تسكّن الحرف الأخير للكلمات، فعند اتصال الكلمة المهموزة المقترنة بـ«ال»، بالكلمات السابقة، تخفّف الهمزة بإلقاء حركتها على الساكن قبلها، ثمّ تحذف،[٥]نحو: قوله «رج لكوان»بدلاً من «رجَّ الأكوان»:

صَوَّلْ إبُــوسِكْنَه وَحِيدْ وْرَجِّ لَكْوَانْ ‏ ‏ ‏ وِالْخِيلْ وَاهْلِ الْخِيلْ فَــرّتْ مْنِ الْمِيدَانْ[٦]

ومثال حذفها من الأسم المهموز الواقع مضافاً إليه، نحو«خوّاضِ لَهوال»في «خوّاض الأهوال»:

وْخَلِّيتْ زِينَبْ تِدْخِلِ الْكُوفَــه اِبْهَالْحَالْ ‏ ‏ ‏ وِاهْيَ الْوِدِيعَه مِنْ عَلِيِّ خَوّاضِ لَهْوَالْ[٧]

ز– تحذف الهمزة الابتدائيّة إذا وقعت الكلمة المهموزة بعد واو العطف، وذلك في ثلاثة مواطن:

١ – أن يقع بعد الواو اسم مبدوء بالهمزة مقترن بـ«ال» التعريف، عندئذٍ يكسر الواو وتحذف همزة «ال» التعريف، كما تحذف الهمزة الموجودة في الاسم، وتحرّك لام التعريف حسب حركة الهمزة

---

[١]– أدما طربية، معجم *الهمزة*،١١.

[٢]– تعتبرهذه اللام من السوابق التي تدخل على الأفعال في العامّية،فنزوّدها بمعنى التسويف وهي مفتوحة.

[٣]–يا أخي سوف أغسّلك بدمك الجاري وسوف أحفر قبرك في قلبي.(محمد ابن نصار، *النصاريات الكبرى*، ٣٣)

[٤]–يا زهراء، والله، إن جرّدت السيف غاضباً، لأفنيت الأمّة لأجلك وهززت العوالم.(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*،٥٧)

[٥]– ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١١٥/٩.

[٦]حمل أبو سكينة وحده، وجعل العوالم تهتزّ وفرّت الخيل ومن ركبها من الميدان، خوفاً من حملته.(المصدر السابق، ١٨٢)

[٧]– تركت زينب تدخل الكوفة في هذه الحالة، وهي أمانة أودعها عليٌّ خائض الأهوال إليك.(نفس المصدر، ٢٢٢)

المحذوفة فإن كانت حركتها فتحة، فتحرّك لام التعريف بالفتح، مثل: «الأسباب» عند العطف تصبح «ولَسباب»، لكن إذا كانت حركة الهمزة المحذوفة كسرة، فتحرّك لام التعريف بالكسرة، مثل: «والإخوان» تصبح«ولِخْوان»

وانْ صِدَگْ ظَنّي هَالْبِجَا كِلّه عَلَى حْسين گَالَوْا البجَا عْلَى حسينْ وَاوْلَادَه ولِخْوَانْ[1]

٢- عند عطف الأسماء المبدوءة بالهمزة والخالية من «ال» التعريف، مثل: «وحمد»، «ونتم»، بدلاً من «وأحمد» «وأنتم». ومما جاء في اللهجة المكتوبة قوله: «وولاده» «وخوته» بدلاً من «وأولاده» و«وإخوته»:

ووْلَادَه وخْوتَه إوْوِلَدَةِ الْعَمّ وْغِيرْ أَوْلَادْ عَبْدالله بِنْ جَعْفَرْ[2]

٣- إذا وقع بعد واو العطف فعل ماضي مبدوء بالهمزة، مثل: «وخذ» و«وكل» في «وأخذ» و«وأكل»:

وْمِنْ شَافْ جيشِ اهْلِ الْغَدِرْ دَارْ اِعْتِقَادَه وْدَارْ وخِذَا وْلِيْــدَه وْزَارَتَّه السَّعَادَه[3]

وأخيراً في الحالات التي لاتحذف فيها الهمزة الابتدائية، تعامل معاملة همزة الوصل؛ أى تبقى في بدء الكلام وتحذف في حالة الوصل.

حذف الهمزة الابتدائيّة من الكلمات في جميع المواطن التي مرّت علينا، وإلصاق الحروف المتكوّنة من مقطع قصير مفتوح، نحو«بِ» و«لَ»، وكذلك الحروف المتكوّنة من مقطع متوسط مفتوح، مثل: «يا» النداء، و«هاء»الإشارة، و«ما» و«لا» النافيتين، بتلك الكلمات قد يؤدّي إلى خلط الحدود بين الكلمات وبالتالي إلى عدم الاهتداء إلى المعنى الصحيح، مثل الذي حصل لكلمة «هَلَوْلَادْ»، و«لَفْني»، و«مَحَّدْ»، و«اِبْهلَفْيَافِي»، و«هَالْبِجا»، و«ولِخْوَانْ»، و«لَهْوالْ» في الصفحات السادسة، والسابعة، الثامنة في هذه الدراسة. هذه الظاهرة توهم المخاطب، حتّى أنّه يتصوّر أنّ هذه الكلمات وحدة واحدة، خاصّةً تلك الكلمات التي لا يفصلها فاصل. فكلّ ذلك يحدث بسبب الحذف، والنحت والدمج الذي حصل لهذه الكلمات.

كما أنّها تحذف من أواخر الكلمات،[1] وذلك فيما كانت الهمزة فيه متطرّفة بعد الف ممدودة، فيكون الحذف بتقصير الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة. بعد هذا الحذف يبقى صوت الحركة السابقة

---

[1] -إن صدق ظنّي أنّ هذا البكاء كلّه على الحسين وأولاده وإخوته. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ٢٥٠)

[2] -أولاده، وإخوته وأولاد وأولاد عمّه، فضلاً عن أولاد عبدالله بن جعفر.(نفس المصدر)

[3] -لّما رأى جيش أهل الخيانة، غيّر عقيدته، وأخذ بيد ابنه إلى ميدان الحرب حتّى نال السعادة.(نفس المصدر، ١٣٥)

لها ويلفظ على هيئة الفتحة، أمّا رسمه الخطّي فقد ورد بصورتين في اللهجة المكتوبة وهما: بحذف الهمزة والاكتفاء بالألف المقصورة، مثل: «سمرا» في «سمراء»، أو بحذف الهمزة و إضافة هاء السكت إلى آخر الكلمة نحو: «سمره» في «سمراء». كذلك يكون الأمر فيما كانت الهمزة الأخيرة فيه همزة أصليّة، نحو: «قِرَه، أو قِرَا» في«قرأ». وهذا يعدّ من الإزدواجيّة في الشكل الكتابي للهمزة التي توهم القارئ. من جملة ما ورد بصورتين في اللهجة المكتوبة قوله «زهره» في كلمة« زهراء»، حيث حذف الهمزة من آخرها وأضاف هاء السكت إلى الكلمة بعد حذف الهمزة:

هَلَّتْ ادْمُوعَه وْلِصَگْ فُوگِ الگَبُرْ صَدْرَه   يِبْچِي وْيِنادي في أمانَ اللّهْ يَزْهْرَه[٢]

كما إنّه حذف الهمزة وقصَّر الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة وقال «زهرا» بدلاً من « زهراء» مستكفياً بالألف خطّياً:

عزّم يسافر مُهْجَةِ الزَّهرا الزچيّه   وقدّم وصيّة مُوتْ لِبْنِ الحنفيَّه[٣]

أمّا حذف الهمزة وسطاً نادر، إذ أنّه من الشائع أن تبدل ياء أو واواً أو ألفاً بحسب حركتها أو حركة الحرف الذي يليها كما سيأتي.

الإبدال

ظاهرة صوتيّة، «تكون باقامة حرف مكان حرف آخر غيره، لدفع الثقل، إمّا لضرورة، وإمّا صنعة، وإمّا استحساناً»[٤]. الإبدال على نوعين:قياسيّ وسماعي. فالقياسي هو الذي يخضع لقواعد الصرف، نحو: إبدال التاء طاء في باب افتعل، في نحو اصطبر. أمّا السماعي: فهو «ما يحصل في الأصوات المتقاربة في المخارج، وإنّ الغاية منه تقريب الأصوات بعضها من بعض»[٥]مثل: أنواع الإبدال الذي حدث لحرف الهمزة في الفصحى وتبعاً لذلك في اللهجات العامّية. أمّا ما حدث لهذا الحرف من إبدال في اللهجة الخوزيّة المكتوبة، هو إبداله إلى الواو، والياء، والألف والهاء.

إبدال الهمزة واواً:

---

[١]- محمد خضر عريف،«بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتيّة بين العربيّة الفصحى واللغة الحجازيّة» *مجلة جامعة أمّ القرى*،٨٥.

[٢]-جرت دموعه وألصق صدره بالقبر، يبكي وينادي،يازهراء،في امان الله.(المصدر السابق،٩٧)

[٣]-مهجة الزهراء الزكيّة عزم على الرحيل،وكتب وصيّةلأخيه ابن الحنفيّة.(نفس المصدر،١٠٢)

[٤]-ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٠/٧.

[٥]-العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم *الصوتيات*، ١٤.

إنّ إبدال الهمزة واواً عام في كلّ اللهجات العربيّة تقريباً، من ضمنها لهجة خوزستان. وهي ظاهرة تمتدّ جذورها في اللغة العربيّة، إلاّ أنّ هذا الإبدال في اللغة العربيّة، إبدال الواو إلى الهمزة. فإنّهم أجازوا هذا الإبدال لوجود الضمّة اللازمة على الواو،[١] من الأمثلة الواردة في هذا المجال قوله تعالى: «وإذا الرسل أقّتت» في «وقّتت»، وقولهم «أجوه»، و«ألد»، و«إساده» في «وجوه»، و«ولد» و«وسادة». ومن إبدال الهمزة واواً في العربيّة، مثل: «واخيته» في «آخيته»، و«واسيته» في «آسيته» و«واكلته» في «آكلته». أمّا وفي لهجة خوزستان كلمات عديدة تندرج تحت هذه الظاهرة اللغويّة، مثل: «ونّ» في «أنّ» و«ودّي» في «أدّي»، و«ورث» في «إرث» و«وزّ» في «أزّ».

مواطن إبدال الهمزة:

الف-في ما كانت الهمزة أوّله: تبدل الهمزة واواً إذا وقعت أوّلاً.

إنّ وقع الصوت في أوّل الكلمة يجعله عرضة للانحراف، لذلك تعرّض هذا الصوت في بعض المفردات العربيّة المفتتحة بالهمزة للانزياح، حيث تحوّلت في بعض لهجاتها إلى «فاء» أو«واو»على سبيل المثال: «أذن» تحوّلت في عاميّة المصريّين إلى «ودن»، و«أين» تحوّلت إلى «فين» أو وين.[٢] هذا الإبدال عام في كافّة لهجات اللغة العربيّة المعاصرة؛ لأنّها ظاهرة تميل إلى التسهيل في نطق الهمزة، حيث قيل فيها: «أنّ السبب الصوتي لهذا الضرب من الإبدال، تخلّص الناطقين من نطق الهمزة، لصعوبته فيلجأون إلى إبداله بصائت انزلاقي (semi-vowel)[٣] طلباً للسهولة[٤] واليسر».[٥]ومما يدلّ على كثرة استعمال هذه الظاهرة في هذه اللهجات قول صاحب كتاب «قاموس رد العاميّة إلى الفصحى»: «إنّ العامّة أطلقت وأبدلت، وإبدالهم الهمزة واواً أكثر من أن يحصى، بل يكاد يكون مطرداً في ما

---

[١]- سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*، ٣٣١/٤.

[٢]-مطر، عبد العزيز، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*،٨٢.

[٣]- «وهو صوت صائت، يتضمّن انزلاقاً مقصوداً، إذ تبدأ أعضاء النطق متّخذةً الوضع الخاص بصائت من الصوائت ثمّ تنتقل مباشرةً نحو الوضع الخاص بصائت آخر». (السعران،محمود، *علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي*، ١٨٥). فهذا التعريف ينطبق على صوتين وهما: الواو والباء؛ أمّا بالنسبة إلى الواو وبرمز إليه بـ«w»، تبدأ أعضاء النطق في اتخاذ الوضع المناسب لنطق نوع من الضمّة«u»، ثمّ تترك هذا الوضع بسرعة إلى وضع صائت آخر.(نفس المصدر،١٧٩-١٨٠)

[٤]-سهولته منطوية في اتصافه بالانتقال السريع مع ضعف في قوّة النَفَس (= الزفير)، وبسبب هذه الصفة أدرج في الصوامت، حيث سمّوه بشبه صامت. (السعران، محمود، *علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي*، ١٨٠)

[٥]- عبد القادر عبد الجليل، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*، ٣١.

كانت الهمزة في أوّله.....»[١] ثمّ يذكر أمثلة عديدة لإبدال الهمزة واواً في اللهجة المصريّة،أغلبها وردت في اللهجتين الخوزيّة والعراقيّة، مثل: «وجّ النار» في «أجّها» أى أشعلها، و«وزّه» في «أزّه» إذ يقولون:«وزّه على إفلان» إذا أغراه وهيّجه عليه. أمّا مثال ما جاء من إبدال الهمزة واواً في اللهجة الخوزيّة المكتوبة قول الشاعر «وسفه» في «أسفاً» حيث أبدل الهمزة واواً:

وَسْفَه انْغِشَى اعْلِيهْ وْ بُقَى مُدَّه رِمِيَّه ... وِ مْنِ الرُّعُبْ حَتَّى مْنِ ايدَه صَارْمَه طَاح[٢]

كما أبدلها واواً في البيت التالي وجاء بلفظ «ونين» بدلاً من «أنين»:

بَطَّلْ أَبُو مْحَمَّدْ وِنِينَهْ وْفَتَّحْ العِين ... وْگَلْهَا يَعَمَّه لِيشْ ضَجَّة هَالنِّسَاوِينْ[٣]

ب-فيما كانت الهمزة وسطه أو آخره: لم تكتف اللهجة في قلب الهمزة واواً عند هذا الحدّ، بل أخذت تتبعها في جميع مواطنها، فأبدلتها واواً، سواء كانت الهمزة وسط اللّفظ أو آخره، فمثال ما جاء من قلب الهمزة واواً في وسط الكلمة، مثل: «تراوى» في «تراءى»، و«تراوالي» في «تراءى لي»،«السوّ» في السوء، و مما جاء في الشعر الشعبي قوله «مروّة» في «مروءة».

مَكْتُوبْ لَا يُوصَـلْ وَلَا طَـارِشْ تْـوَدُّونْ ... مَاهِيْ مْرُوَّه يَهْلِ الِمْرُوَّه تِگِطْعُونْ[٤]

إبدال الهمزة ياءً:

وأبدل أهل اللهجة الهمزة ياءً في كلامهم، وظهرت هذه الظاهرة في الشعر على النحو التالي:

-إبدالها في كلمة «ماء»و «جاء» إلى «ياء»، كما جاء الشاعر بـ«ماى» بدلاً من «ماء» في:

إو تِگَلَّه إگلوبها مْنِ العَطشْ والحرّ ... غِدَا مَايْ الدَّمِعْ يِنْچَالْ بِالصَّاعْ[٥]

-إبدالها ياءً، إذا سبقها حرف الياء ثمّ إدغامها في الياء، مثل: «بريّ» في «بَرئ»، و«شيّ» في «شئ»، و«فيّ» في «فئ»، «خطيّة» في «خطيئة»، و«رِديّة» في «رديئة». وقد يقع في هذه الكلمات

[١]- محمد رضا، *قاموس رد العامي إلى الفصيح*، ٥٨١.

[٢]- أسفاً عليه، قد أغمي عليه وبقى لفترة من الزمن مطروحاً على الأرض، فخيّم الخوف على ميدان المعركة إلى حدُ سقط السيف من يده إثر ذلك الخوف. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*،١٨٧).

[٣]-كفّ أبو محمد عن البكاء، وفتح عينيه،وقال لها يا عمّة،لماذا تضجُّ هولاء النساء.(نفس المصدر، ٢٠٢)

[٤]- يا أهل المروءة لبس من المروءة أن تقطعوا مواصلتكم، لماذا لا تقومون بإرسال رسالة أو بعث خبر. (نفس المصدر، ١٠٨)

[٥]-من كثرة البكاء أصبح الدمع كثيراً حيث بلغ وزنه صاعاً، وشرعت قلوبها تتقلّى إثر حرارة الشمس والعطش.

اختزال صوتي؛[١] حيث يحذف أهل اللهجة إحدى اليائين. ومما ورد في الشعر قول ملا عطيّة، في إبدال الهمزة ياءً ثمّ إدغامها في الياء التي قبلها في قوله «رديّة» بدلاً من «رديئة»:

الْعَطَشْ مٰاخِذْني وِلِمْثَلَّثْ بِلِفَادْ مَعْلُومْ تِتْجٰاسَرْ عَلَيَّه يَبُو ذاتْ الرَّدِيَّه[٢]

كما استخدم«خطيّة» بدلا من «خطيئة» عن طريق إجراء عمليّة الإبدال في الهمزة:

والْكِــلّ ينٰادِي سْرُورْ كَلْبِي زْيٰارَةِ حْسينْ وَآنَـــا أطْلُبْ اِمْنَ اللهْ يْكَفُرْ كِلْ خِطِـيَّه[٣]

–ومن صنوف التطوّر والانحراف الذي يحدث للهمزه، تسهيل الهمزة الساكنة الواقعة في وسط الثلاثي، حيث يحاول أهل اللهجة أن يتحاشوها عن طريق إبدالها إلى أحد حروف اللين الذي يتناسب مع الحركة القصيرة التي تسبقها، فإذا كانت تلك الحركة القصيرة كسرةً، تبدّل الهمزة إلى ياء، مثل: «بير» في «بئر»:

أَسَّــرْ سَبْعِيــنْهَا وْسَــبْعِينْ وَسْـــطِ الــــبِـــيْرْ وارٰاهـــــا[٤]

إبدال الهمزة هاءً:

يبدل أهل اللهجة الهمزة هاءً أيضاً. وقدانحدرت هذه الظاهرة من التراث، حيث قيل فيها، أنّها ظاهرة لغويّة قديمة، لا ترتبط بقبيلة بعينها، توجد في كثير من اللهجات. أمّا ما روي من إبدال الهمزة هاءً في اللغة القديمة، فهو إبدال همزة «أرق» هاءً، حيث يقال في «أرقت»«هرقت»[٥]. و مما جاء من إبدال الهمزة إلى «الهاء» في اللهجة الشعر الشعبي، قول الشاعر «هجة[٦]» في «أجّة» في البيت التالي:

نِسوَه ويَتامَى شْلونْ دَهْشَه وهجّةِ جنودْ فَرَّنْ حَواسِرْ بِلِبْرُور إشْمالْ ويمين[٧]

---

[١]– الاختزال الصوتي هو: حذف صوت من الكلمة لتسهيل نطقه الخولي.(محمد علي، معجم *علم الأصوات*، ١٤)

[٢]–غلب عليّ العطش والرمح في فؤادي، ومن الواضح أن تسمح لنفسك أن تتجاسر عليّ أيّها الخبيث.(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٨٧)

[٣]–الجميع ينادون أنّ زيارة الحسين تدخل السرور في القلوب، وأنا أريد من الله، أن يمحو ذنوبي.(نفس المصدر، ١٢٧)

[٤]–أسّر سبع وسبعين نفراً ودفنهم وسط البئر. (نفس المصدر، ٣٩٤)

[٥]–ابن جني، أبو الفتح عثمان، *سر صناعة الاعراب*، ٢/ ١٠٩.

[٦]– إنّ الكلمة وردت في معاني عديدة منها: غور العيون، والفرار، والأجيج، والحفيف الناتج عن السير و المشي الشديد (ابراهيم مصطفى، *المعجم الوسيط*، ج١/٦)و على حد قول لسان العرب: «هجيج النار: أجيجها، مثل هراق و أراق(*لسان العرب* ج٢، ٣٨٦. انظر أيضاً: النحاس، هشام، معجم *فصاح العامّية*، ٦٢١)

[٧]– نساء ويتامى وحفيف زحف الجنود نحوهنّ، فما لها من دهشة! لذن بالفرار إلى الصحراء مكشوفات الرؤوس شمالاً ويميناً. (المصدر السابق، ١٩٤)

قد يكون الإبدال عكس ذلك، مثل ما قام به الشاعر في هذا البيت، إذ قال في«هسّه (هسّا)»، «إسّا»، هذا لو أعتبرنا الكلمة منحوته من تركيب «هذه الساعة»[۱]. وإن كانت مقتطعة من«الساعة»[۲] لم يحدث فيها هذا الإبدال:

يخويه إسّا عدوّيّ شمت بيّه وشوفنّك يبوفاضل إمطبّر[۳]

الاستعاضة:

تعد الاستعاضة من الطرق التي تميل إليها اللهجة للتخلص من الهمزة. تجلّت هذه الظاهرة في اللهجة المدروسة بصورتين:

أوّلاً: الاستعاضة بأفعال سالمة من جذور أخرى ترادفها في المعنى: يستعاض أهل اللهجة من الأفعال المهموزة التي تعدّ همزتها أصليّة، بأفعال أخرى، من الثلاثي المجرد، تخلو من الهمزة وتدلّ على نفس الدلالة، مثل: استخدام «نشَدْ»، و«شاف»، و«لِفَه» و«تِرَسْ» بدلاً من «سَألَ»، و«رأى»، و«أتىٰ أو جاء» و«مَلأ»، خاصّةً إذا كانت الهمزة تحتلّ موقع الحرف الوسط من الجذر[٤]. كما استعيض في أفعال الأمر بأفعال أخرى تؤدّي نفس المعنى فراراً من همزة فعل الأمر، مثل: «سَوِّ» و«طِگْ» بدلاً من«إصنع أو إفعل»و«إضرب».

ثانياً: الاستعاضة بالصيغ الأخرى من نفس الجذور: وذلك لمّا يكون الفعل في حروفه الأصليّة غير مهموز، إلّا أنّه دخلته الهمزة إثر دخوله إلى أبواب المزيد. فأهل اللهجة للتخلّص من الهمزة المجتلبة يميلون إلى استخدام صيغة أخرى تدلّ على نفس الدلالة.[٥] أو بالأحسن أن نقول أنّهم يشربون اللفظ معنى لفظ آخر، ما قد سمّي بالتضمين.[٦] كثرت هذه الظاهرة في الفصحى،[٧] ولكن لشيوعها في نطاق واسع، أعتبرت ظاهرة انزياحيّة تقوم بها اللهجات المعاصرة لتحوير الفصحى، تخلّصاً من الهمزة

---

[۱] - صبحي مارديني، «اللهجات العامّية والفصحى»، *مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق*، ٦١٨.

[۲] - رشيد عطيّة، معجم *عطيّة في العامي الدخيل*،١٣.

[۳] -يا أخي إنّ عدويّ الآن شمت بي، وأرى جسمك، يا أبا الفضل، مقطّعاً إرباً ارباً (محمد ابن نصار، *النصاريات الكبرى*،١٨).

[٤] -سعد عبد الله الصويان، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*، ٣٧.

[٥] - ماردين، صبحي، «اللهجات العامّية والفصحى»، *مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق*، ٦١٩.

[٦] - جمال الدين ابن هشام الأنصاري، *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*،٦٨٥.

[٧] - حمادة شوقي، معجم *عجائب اللغة*،٦٦.

الابتدائيّة[١]. أمّا في اللهجة المدروسة، فيستعاض عن صيغة «أفعل» بصيغتى«فَعَلَ» و«فعّل»، مثل: «دار»، و«طاع»، و«نوّخ» «موّت» في«أدار»، و«أطاع»، و«أناخ»،«أمات» على الترتيب. و مما جاء في الشعر الشعبي قوله: «موّت» و«نوّخ» بدلاً من «أمات» و«أناخ» في البيتين التاليين:

شُوفَــــةْ كَرِيــمَكْ مَوَّتِــتْــهَـــا بِـــدْمُـــوعْ عِـــيْـــنِي غَسَّــلِـــتْــهَا[٢]
وَامَّا المُصِيبَه لُو وِگَفْ وَافِد عَلَى البــــابْ وَنَوَّخْ ذَلُولَه وْصَاحْ غِيثْ المُمُحْلَه وِينْ[٣]

هذا التحاشي من الهمزة لا يقتصر على الحذف والإبدال والاستعاضه، بل تجاوزت اللهجات تلك الظواهر إلى ظواهر أخرى، حيث قامت بالقلب المكاني للهمزة التي تحتلّ موقع الحرف الأوسط، لما فيها من ثقل، وأولتها المكان الأوّل، مثل: «اُفّادْ»في «فؤاد» و«أَيّس» بدلاً من «يئس» في:

مِنْكُــمْ يَــزِينَبْ أَيَّــسِتْ لِلْخِـيَــمْ مَاعُــودْ چِفُوفِي تراهي اتْگَطّعَتْ وِاتْمَــزَّقْ الجُودْ[٤]

وأحياناً التحاشي للهمزة، أدّى إلى اختفاء بعض الصيغ للأفعال المهموزة في العامّية، مثل: إختفاء الفعل الماضي«زأر» بينما تحتفظ العامّية بالصيغة المضارعة للفعل المذكور، ومثل: اختفاء فعل«ثأر» والاكتفاء بالتركيب المعادل له وهو«أخذ بثاره»، و«دِرَكْ ثارَه» «طِلَبْ ثاره»، أو استخدام الفعل «ثارْ»الذي سهّلت همزته. كما أنّ كسر همزة الضمائر المنفصلة، اعتبر طريقاً من تلك الطرق التي لجأت اليها اللهجات خلاصاً من ثقل الهمزة، حيث قيل:«... أنّ اللغة هنا قد تخلّصت من همزة الضمير، فأصبح «إِنت»، وهذا يشبه كثيراً الف الوصل التي نقرؤها بالكسر في بداية الكلام».[٥]

اجتلاب الهمزة:

في الوقت الذي نرى فيه اللهجة تحاول أن تتخلص من الهمزة في موضعها، نراها تحاول أن تتمسك بها في غير موضعها، وذلك أنّ أهل اللهجة يميلون بإسكان حركة المقطع الأوّل من الكلمة

---

[١]- أنيس، إبراهيم، *في اللهجات العربيّة*،٢٠١، ضيف، شوقي، *تحريفات العامّية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات*،٤١-٤٢.

[٢]-رمت رؤية وجهك في قلبي فغسّلتها بدموع عيني الغزير.(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ٥٢٤).

[٣]- إنّ المصيبة تجلّ، إذا جاء طارق عند الباب وأناخ مركبه ونادى: أين الكريم الذي يعطي في السنين المجدبة. (نفس المصدر، ١١١)

[٤]-يا زينب، قد خاب أملي في الرجوع إلى الخيام، اعلمي أنّ كفاى انقطعنا وتمزّقت القربة. (نفس المصدر، ١٥٨)

[٥]- علاء الدين مصطفى البلحوز، *ملامح التطور اللغوي في العربية، الضمير*:
.http://www.almehaj.net/makal.php?linkid=1024.15/9/2011

فيبقى حرف ساكن في بداية الكلمة، بما أنّ البدء بحرف مشكّل بالسكون لا تجيزه الفصحى[١] ولا اللهجة، فيعمدون إلى إعادة تشكيل البنى المقطعيّة للكلمة عن طريق اجتلاب همزة مكسورة، ليكون نهاية مقطع متوسط مغلق (ص ح ص).[٢] تسمّى هذه الهمزة المكسورة[٣] حركة الوصل المساعدة (anaptyctic) أوحركة الوصل البدئي (prosthetic)[٤]. لهذا الاجتلاب مثيل بشكل قياسيّ في الفصحى، وذلك في كلّ ما كان على وزن استفعال، وإفتعال، وإنفعال وفي أفعال هذه المصادر، وفي أداة التعريف.[٥] فجئ بها ليتوصّل بها إلى النطق بالساكن.[٦] وأنّ تمام حسان، بناء على ورودها وعدم ورودها على الكلمات التي تبدأ بالساكن، أسس مقطعه الأوّل المتكون من الحركة القصيرة والصامت (ح ص) والذي سمّاه بالمقطع التشكيلي،[٧] وبذلك رقّي عدد المقاطع العربيّة من خمسة مقاطع إلى ستة مقاطع. وذلك أنّه لّما نظر إلى همزة الوصل، وجد أنّ الكلمة المستهلّة بهمزة الوصل هي من الناحية التشكيليّة مبدوءة بمقطع مكوّن من حركة قصيرة وصوت صامت (ح ص)، وفي تبرير وجود هذا المقطع جاء بكلمة «استخراج » كمثال لما تدخل عليه همزة الوصل، ثمّ قال فيها: «إذا أردنا النطق بهذه الكلمة دون أن تسبقها كلمة أخرى، فسنضطر إلى التمهيد للنطق بها بخلق همزة ليست من بنيتها، وهي همزة الوصل وستوضع هذه الهمزة قبل الكسرة التي في البداية، ولكنّنا إذا قلنا مثلاً «امر استخراج»، فسوف لا نضطر إلى خلق هذه الهمزة، لأنّ الراء من كلمة «أمر» سدت مسدّها. ولكن الراء من كلمة أخرى والتشكيل لا يعتبر المقطع وحدة سمعيّة كما تفعل الأصوات؛ فاذا كان المقطع من الناحية الأصواتيّة هو مجموع الهمزة والكسرة والسين الساكنة في الحالة الأولى، ومجموع الراء والسين

---

[١]- أبو الفتح عثمان ابن جنّي، *سر صناعة الاعراب*، ١/ ١١٢.

[٢]-دردونه، مدحت،«دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»، *مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين*،١٥٢ .

3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

[٣]-هذه الهمزة، «ليست همزة حقيقيّة، ليس لها وجود في جذر الكلمة المنطوقة واشتقاقها، هي مجرد ضرورة عضليّة تسبق انطلاق الهواء من الرئتين لتحقيق الحركة». (الصوبان، سعد عبد الله، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*، ١٢٦)

[٤]- جونستون،ت.م، *دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربيّة*، ٩٢.

[٥]- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، *سر صناعة الاعراب*، ١٠٨/١.

[٦]-نفس المصدر، ١١٢. ايضاً ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٣٢/٩.

[٧]- المقطع التشكيلي، مقطع تجريدي مكون من حروف، امّا المقطع الأصواتي، مقطع أصواتي محسوس مسموع مكون من أصوات.(حسان، تمام، *مناهج البحث في اللغة العربيّة*)

الساكنة في الحالة الثانية، فإنّه يتكون من وجهة نظر التشكيليّة من الحركة والسين الساكنة فحسب. لأنّ الهمزة والراء طارئتان، وكلتاهما غريبة على الكلمة، وما كان غريباً على الكلمة لا يعدّ من مقاطعها من وجهة النظر التشكيليّة»[١].

على العموم أنّ همزة الوصل تضاف على جميع الكلمات غير المضافة إلى الضمير التي تبدأ بمقطع قصير مفتوح (ص ح) اسماً كانت أو فعلاً[٢].

فنظراً إلى حركة المقطع القصير أنّ دخولها على الأسماء يكون على النحو التالي:

-المقطع القصير المكوّن من صوت صحيح وضمّه، وهو يشمل صيغ «مُفعِل، ومُفَعَّل، ومُفاعِل، وفُعُول»على سبيل المثال يقال: «امْشرِد، وإمْجَرَّب، وإمْقاسي وإقلوب» في كلٍّ من «مُشَرِد، ومُجَرَّب، ومُقاسي، وقُلُوب»، وأمّا مثال ذلك في الشعر الشعبي قول الشاعر«امْغَمّضْ» و« اِقْلُوب» و«إمقاسي» بدلاً «مُغَمّض»، و«قُلُوب» و«المُقاسي» في البيتين التاليين:

مِنْ شافِته امْغَمّضْ ايْعالِجْ طَلْعَـــةِ الـــرُّوحْ وِفَتّتْ إگلُوبِ الهاشِمِيّات ابْونينَه[٣]

گَلْبي امقاسي مَصايِبْ يَالْوِلي اتْفَتّ الصَّخَرْ خَرَّتْ اتْوَدْعَه و المَنْحَرْ يَويْلي شَمّتَه[٤]

-تزاد هذه الهمزة في الأفعال، مثل: «إكل»، و«إخذ» و«إسأل» بدلاً من: «كُلْ»، و«خُذْ» و«سَلْ»، نحو: قول الشاعر «اِخْذي» في «خُذي»

گَلْهَا يَسِكْنَه اخذِي الطِّفِلْ گَلْبَه بْسَهَمْ مَفْرِي وْگومي الْرِضيعِجْ يارباب الحالِتِه نِظْرِي[٥]

---

[١]- تمام حسان، *مناهج البحث في اللغة العربيّة*، ١٣٢-١٣٣.

[٢]- دردونه، مدحت،«دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»،*مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين*، ١٥٢
3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

[٣]-لّما رأته مغمّضاً عينيه يعالج سكرات الموت، حطّم قلوب الهاشميّات بأنينه. (بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّية*، ٩٤).

[٤]- يا وليّ، إنّ قلبي عانى من مصائب تحطّم الصخر، الويل لي أنّها ألقت بنفسها عليه لتودّعه وأخذت تشمّه في منحره. (،نفس المصدر، ٣٣٠)

[٥]- قال لها يا سكينة، خذي الطفل، إنّ قلبه قد شقّ بالسهم، ويا رباب، امضي إلى طفلك وانظري إلى حالته. (نفس المصدر، ٣٢٧)

-المقطع القصير المكون من صوت صحيح وكسرة؛ قد تجلّى هذا المقطع بشكل ملحوظ في اللهجة في صيغة «فِعال»، نحو: «اِرْجٰالْ» في«رجال» و«اِسْبٰاعْ» في «سباع» و«اِحْيُودْ» في «حيود»؛جمع «الحِيدْ» بمعنى الأسد، في البيتين التاليين:

كَلْهَا يَعَمَّــه ابْهَالفَضَا فِــرّي بــلَطْــفٰالْ مَكْدَرْ عَلىٰ النَّهضَه يَعَمّه وَلٰا لِجْ ارْجٰالْ[١]

واللّي مَعَكْ يَبْنِ البَتُولَهْ اِحْيُودْ واِسْبٰاعْ والْخِيلْ تِدْرِي تْرِيدْ فُسْحَه وْسِعَةْ مِيدٰانْ[٢]

- المقطع المبدوء بصوت صحيح ومفتوح: وهو يتمثّل بالصفات التي تكون على وزن فعيل، إذ تصرّفت اللهجة فيها اللهجة فيها، بأن سكّنت هذا المقطع، واجتلبت همزة مكسورة فتشكّل مقطع متوسط مغلق من نوع (ص ح ص).

واِعْزِيزَةْ الزَّهْرَا اجْلِسَتْ والدَّمِعْ جٰاري جٰانِبْ مِنِ المَجْلِسْ وْحَفَّتْهٰا الجَوٰارِي[٣]

أمّا إضافة همزة الوصل إلى الفعل تكون على النحو التالي:

-تضيف اللهجة الهمزة إلى الفعل الماضي المكسور العين في الفصحى، عند إسناده إلى ضمائر التكلّم أو الخطاب.

خويــه الهضم والضّيم من بعــدك علانا وبالشّام يَــبن أمّي اشبعت ضيم وْمَهٰانه[٤]

هذا وأنّ ورودها على الفعل الماضي المفتوح العين قد تحقّق في اللهجتين الخوزيّة والعراقيّة أيضاً. مع أنّه بعض اللهجات، كلهجة بيت حانون الفلسطينيّة لا تضيف الهمزة، وتكتفي بكسر عين الفعل ثمّ طلباً للمماثلة تكسر فاء الفعل لما فيه من سهولة، نحو: «وِصِل» في «وَصَلَ».[٥]أمّا ورود همزة الوصل على الفعل الماضي المفتوح العين في اللهجة المدروسة، نحو: «اِنْزَلِتْ» في «نَزَلتَ»:

---

[١]- قال لها يا عمة، فرّي بهولاء الأطفال إلى الصحراء. يا عمة، إنّني لا استطيع القيام، ولم يبق لك أحد من الرجال. (نفس المصدر، ١٩٦)

[٢]-يا ابن البتول، إنّ الذين يحاربون في ركابك كلّهم شجعان، وأنت تعلم أنّ الخيل تريد ميداناً فسيحاً للجولان.(نفس المصدر، ١٥٢)

[٣]-إنّ عزيزة الزهراء جلست في جانب من المجلس ودموعها تجري على خدّها، والنساء تحيط بها.(نفس المصدر٢٣١)

[٤]-يا أخي، إنّني قاسيت في الشام أنواعاً من الظلم والذلّ. يا أخي، إنّ الظلم والذلّ قد طغى علينا وأغمرنا بعدك. (نفس المصدر، ٢٣٨)

[٥]-دردونه،مدحت،«دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»، *مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين*، ١٥٤.
3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

جِيتْ بْحَرِيمَكْ وِاْوْحِشَتْ يَاخُويَ لِدْيَارْ   وِ انْزَلِتْ وَادِي كَرْبَلَا وْجيشْ الكِفُرْ دَارْ[١]

إنّ ظاهرة إضافة الهمزة إلى الفعل الماضي متداولة أيضاً في صيغ أفعال المزيد في اللهجة المدروسة وشأنها في هذا المجال شأن سائر اللهجات العربيّة.[٢] وهذه الإضافة لا تقتصر على الصيغ المخاطبة، بل تشمل الصيغ الغائبة أيضاً، مثل: «اتوضّح» في «توضّح»، و«اتمنّى» في «تمنّى»:

صَاحَتْ يَنورِ العِينْ وَاللهْ اتْحَيّرِتْ بـيك   اتْمنِّيتْ أَجِي يَمّـكْ وَاشُوفْ اِلعِلّه الْبِيكْ[٣]

-تلتحق همزة الوصل بالفعل المضارع ايضاً، وتغيّر من مورفيم (morpheme) هذا الفعل. يتحقّق الأمر في موضعين:

الأوّل: في بعض الأفعال الثلاثيّة المقطع من الثلاثي المجرد في الفصحى، وهي الأفعال المعتلة المجوّفة؛ لأنّ إعلال الإسكان التي تقوم به الفصحى في الأفعال المذكورة يسبّب تغييراً في البنية المقطعيّة لهذه الأفعال، حيث يتحوّل المقطع الأوّل لهذه الأفعال من (ص ح ص) إلى (ص ح)، ثمّ تلي المقطع الأوّل حركة، عندئذٍ يصبح الفعل من ضمن الكلمات التي تبدأ بالمقطع القصير المفتوح الذي نتكلّم فيه، ولمّا تدخل هذه الأفعال إلى العاميّة، يقوم أهل اللهجة بالتصرّف فيه كما قاموا بنفس التصرّف في الكلمات التي تبدأ بالمقطع القصير المفتوح في الفصحى، حيث أدخلوا همزة الوصل عليها ليتحوّل المقطع الأوّل من قصير مفتوح إلى مقطع متوسط مغلق. مثل: «ايشيل»، و«ايروح»، و«ايموت»،و«اينال»،و«ايخاف في «يشيل»، و«يقول»، و«يروح»، و«يموت»، و«ينال»، و«يخاف» على الترتيب. ومن جملة ما جاء في الشعر الشعبي قوله« ايگول»في «يقول»:

شبكت على مهجة گلبها بلأيادي   و أمّا الحسين ايگول ذوّبتوا افادي[٤]

الثاني: في بعض الأفعال الرباعيّة والثلاثيّة من الصيغ الرباعيّة في الفصحى، وهي الأفعال التي تتصرّف فيها الفصحى بإقحام إحدى الزيادات لتؤدّي بها غرضاً نحويّاً كالتعدية أو اللزوم وغيرها، وذلك عند إسناد هذه الأفعال إلى جميع الضمائر ما عدا ضمير المتكلّم. إنّ عمليّة إلحاق الهمزة بهذه

---

[١]- يا أخي، جئت بحريمك وتركت الديار موحشةً نزلت في وادي كربلا وأحاط بك جيش الكفر. (المصدر السابق، ١٤٤)

[٢]- ضيف، شوقي، *تحريفات العامّية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات*، ٢٠.

[٣]-تمنّيت أن أجيئ إليك وأرى العلّة التي أبتليت بها، وصاحت يا نور العين، والله تحيّرت بك. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٨٤)

[٤]-ألقت بنفسها على مهجة قلبها وضمّته إلى صدرها، والحسين الشهيد يقول لقد حرقتم فؤادي. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٦٦)

الأفعال تتم بعد تسكين حرف المضارع في اللهجة، وبما أنّ البدء بالساكن غير جائز، تتّخذ اللهجة من الهمزة المكسورة قنطرة للقيام بعمليّة نطق المقطع الأوّل لهذه الأفعال.

فعل الأمر: تزاد همزة الوصل على كلّ أفعال أمر الرباعيّة أو الخماسيّة المزيدة التي تبدأ بالتّاء،[1] مثل «إتوكّل» في «توكّل»، و«إتزوَّج» في«تزوَّج»:

مِنْ هَالْمَرَضْ مَاشُوفْ يَاجِيدَرْ سَلَامَه   اِتْزَوَّجْ يَبُو حْسِينْ عُكُبْ عِينِي بْإِمَامَه[2]

– ومن جملة ما اعتمد إليه أهل اللهجة هو اجتلاب همزة وصل مكسورة وادخالها على أسماء العلم، وذلك بعد إسكان الحرف الأوّل لهذه الأسماء، وقد يتوهّم كلّ من لا خبرة له بهذه الطريقة اللهجيّة أنّ الاسم مزيد بهمزة القطع، وأنّها من جملة تركيبه الصرفي، نحو: «ايزيد» و «احسين» في «يزيد» و«حسين».امّا الأمر الذي يزيد المخاطبين وهماً وحيرة، هو عدم الالتزام بطريقة موحّدة، حيث تجدهم مرّة حققّوها في الرسم الخطّي وتارة حذفوها، كما حذفت في البيت السابق في كلمة «الحسين» واكتُفى بالصورة المنطوقة لهذا الصوت وبدئت الكلمة بساكن وقيل: «حْسينْ» بدلاً من «إحْسين».

– تجتلب هذه الهمزة على كافة الأسماء المصغّرة بشكل مطلق علماً كانت أو غير علم.

–كما تزاد على الضمائر المنفصلة التالية:«إهي»، «إهو»، و«إحنه» و«إهم» و«إهن» في «هو» و«هي» و«نحن» على الترتيب.

مما لا شك فيه، أنّ أهل اللهجة في جميع المواطن التي ذكرت آنفاً، يستعينون بحركة وصل مساعدة، إلّا أنّه اختلف في الصورة الكتابيّة للكلمات التي تجلتب عليها هذه الحركة، حيث قد تجدها تحققّت بشكل همزة مكسورة، نحو اِتْكُولْ، كما تجدها محققّة بصورة كسرة، نحو: تِكُولْ»، وأحياناً تجدها غيرَ محققّة بصورة مكتوبة و قد اكتُفي بالصورة الصوتيّة لهذه الحركة، نحو: تْكولْ. أمّا دليل عدم تحققّها، هو أنّ اللهجة تعامل الهمزة معاملة الوصل[3]، سواءً كانت مجتلبة أو غير مجتلبة.

النتيجة

---

[1] – محمد خضر عريف،«بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتيّة بين العربيّة الفصحى واللغة الحجازيّة» *مجلة جامعة أمّ القرى*: ٩١.

[2] –لاأرى نفسي تنجو من المرض الذي أنا فيه،فتزوّج،يا أبا الحسن، بإمامة.(المصدر السابق،٥٩)

[3] – عبد العزيز مطر، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*، ٨١.

بعد هذا العرض لطائفة من الأشعار الشعبيّة في رثاء أهل البيت؛ للهجة الخوزيّة، يتضح أنّ الهمزة ظاهرة صوتيّة موجودة، بكلّ ما تتعرض له من تغييرات، في هذه اللهجة.فهذه الدراسة تعدّ محاولة لعرض كلّ حالات الهمزة وما يعتريها من تغييرات ليقف القارئ على مواطن اللبس وكذلك مواطن الاختلاف في الرسم الكتابي لصوت الهمزة.

بما أنّ هذه اللهجة لم يسبق لها أن تكتب بكيفيّة منمّطة، حدثت فجوة واسعة بينها وبين الفصحى، مما سبّب لبساً كثيراً لمن يقرأ نصاً عامّياً، لذا يجدر بنا كقرّاء، أن نلمّ بمواطن الانزياح التي توقع المخاطب في اللبس، من ضمنها مواطن الهمزة وتغييراها، حتّى نعرف أنّ كلّاً من حذف الهمزة، واجتلاها وإبدالها، قد يضيف إلى عقبات قراءة النصوص وفهمها، على سبيل المثال فإنّ حذف الهمزة في جميع المواطن التي مرّ ذكرها، يؤدّي إلى دمج ونحت الكلمات، وهما ظاهرتان قد توهمان القارئ أنّ التركيب الحاصل بعد حذف الهمزة، هو التركيب الأصلي للكلمة، فيخطأ في القراءة، وتبعاً لذلك يسئ فهم الكلمات والعبارات، نحو: كلمة «لِبْنَه»في «لِابْنِه»، من الممكن أن تقرأ «لَبَنَه» أى «حليبه» أو «لِبْنَه» أى «الآجر».

كما أنّه باجتلاها، قد يتوهّم كلّ من لا خبرة له بهذه الطريقة اللهجيّة، أنّ الهمزة من جملة التركيب الصرفي للكلمة.

ومن جملة ما يوهم القارئ عدم وضع الشدّة على الحرف المبدل من الهمزة، في ما همزته متطرّفة بعد«واو»أو«ياء»، نحو:«سُوّ» و«شَيّ» في«سُوء» و«شَيء»على الترتيب.

فاحترازاً من الوقوع في اللبس، يجدر بنا أن نقوّم الرسم الكتابي للكلمات المهموزة ونسير على منهج موحّد ونترك الازدواجيّة في رسم الهمزة والحروف المبدلة منها. ومن الازدواجيّة للهمزة في للهجة الخوزيّة المكتوبة ما يلي

١- مجيء الهمزة محققة وغير محققة في الكلمات التي تبدأ بالهمزة، بينما يستحسن حذفها على الإطلاق، في جميع المواطن التي تحذف الهمزة فيها، سواء كانت الهمزة أصليّة أم مجتلبة.

٢- ورود الكلمات المختومة بالهمزة الممدودة على شكلين، وذلك بعد تقصير الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة، أحياناً جاء هذا القصر بحذف الهمزة والاكتفاء بالألف، مثل: «سمرا» في «سمراء» وتارة جاء القصر بتحويل الألف إلى «هاء».

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن جنّي،ابو الفتح عثمان، *سرصناعة الاعراب*، تحقيق احمد فريد احمد، المكتبة التوفيقيّة، د.ت.

٢. ابن دريد، محمد بن الحسن، *جمهرة اللغة*، ت رمزي منير بعلبكي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧ م.

٣. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، ج٢، بيروت، دار صادر، د.ت.

٤. ابن نصار، محمد، *النصاريات الكبرى*، قم، الشريف الرضي، ١٣٨٤ه.ش.

٥. ابن هشام، الأنصاري، مغني *اللبيب عن كتب الأعاريب*، ت محمد محي الدين عبد الحميد، قم، مكتبة آية العظمى المرعشي النجفي، ١٤٠٤.

٦. ابن يعيش النحوي، موفق الدين، شرح *المفصّل*،بيروت، عالم الكتب، د.ت.

٧. أنيس، إبراهيم، *الأصوات اللغويّة*، مصر، مطبعة نهضة، د.ت.

٨. ________، *في اللهجات العربيّة*، ط٣، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصريّة،١٩٦٥.

٩. بشر،كمال، *دراسات في علم اللغة*، ط٩، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦.

١٠. بشر،كمال، *علم الأصوات*، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.

١١. بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّية في المودّة الجمريّة*، ط٣، المكتبة الحيدريّة، ١٤٢٨ق.

١٢. جونستون، ت.م، *دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربيّة*، ترجمة محمد احمد الضبيب، ط٢، بيروت، الدار العربيّة للموسوعات، ١٩٨٣.

١٣. حسان، تمام، *مناهج البحث في اللغة*، القاهرة، مكتبة الانجلو،١٩٩٠.

١٤. ______،*مقالات في اللغةوالأدب*، عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط٢٠٠٦،١م.

١٥. حمادة شوقي، معجم *عجائب اللغة*، ط١، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠.

١٦. الخولي، محمد علي، معجم *علم الأصوات*، ط١، مطابع الفرزدق التجاريّة.

١٧. رضا، محمد، قاموس رد العامّي إلى الفصحى، ط٢،بيروت، دار الرائد العربي،١٩٨١.

١٨. ستيتيه، سمير شريف، «*ميكانيكية النطق والأصوات المهموسة والمجهورة في العربية*» مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م٦٢، ج٣، ١٩٨٧، ٤٨٨-٥٤٠.

١٩. السعران،محمود، *مقدّمة للقارئ العربي*،بيروت،دارالنهضة العربيّة، د.ت.

٢٠. سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*،ت.عبدالسلام محمد هارون،بيروت، دار الجيل،د.ت.

٢١. صبحي، مارديني، «*اللهجات العامّية والفصحى*»، *مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق*، م ٤٥، ربيع الثاني١٣٩٠، العدد ٣، ٦١٤-٦٢١.

٢٢. الصويان، سعد عبد الله، *الشعر النبطي و جذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*، ط١،الرياض، دار الساقي، ٢٠٠٠م.

٢٣. ضيف، شوقي، *تحريفات العامّية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات*، القاهرة، دار المعارف،١١١٩.

٢٤. طربية، أدما، معجم *الهمزة*، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠م.

٢٥. عبد الجليل، عبد القادر، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*، ط١، عمان،دار صفاء،١٩٩٧م.

٢٦. عبدالمحسن منصور، وسميّة، « *منصور نقل الحركة في الصحيح*»، مجلة علوم اللغة جامعة القاهرة، كلّية الآداب، المجلد الثامن العدد الأوّل ٢٠٠٥، صص١-٢٥.

٢٧. العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم *الصوتيات*، العراق، مركز البحوث والدراسات الإسلاميّة، ٢٠٠٧م.

٢٨. عريف، محمد خضر، «*بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتيّة بين العربيّة الفصحى واللغة الحجازيّة*» *مجلة جامعة أمّ القرى، العدد ٨، السنة السادسة، ١٩٩٣ ،صص٦٤-١٠٦* .

٢٩. عطيّة، رشيد، معجم *عطيّة في العامي الدخيل*، بيروت، دار الكتب العلميّة، ١٩٥٦م.

٣٠. مختارعمر، أحمد، *دراسة الصوت اللغوي*، القاهرة، عالم الكتاب،١٩٧٦م.

٣١. مصطفى إبراهيم، *المعجم الوسيط*، ط٢، إستانبول، دار الدعوة، ١٩٨٩م.

٣٢. مطر، عبد العزيز، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*، مصر، دار المعارف،١٩٨١م.

٣٣. النحّاس،هشام، معجم *فصاح العامّية*، ط١،بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.

٣٤. دردونه، مدحت، «*دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون*»، مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين:
3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

٣٥.مصطفى البلحوز، علاء الدين، *ملامح التطور اللغوي في العربية، الضمير*:

http://www.almehaj.net/makal.php?linkid=1024.15/9/2011

المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي

الدكتورة غيثاء قادرة *

الملخص

يسعى هذا البحث إلى تطبيق المنهج الأسطوري على نصوص من الشعر الجاهلي، تبرز عمق الصور الشعرية، وأبعادها الأسطورية، وما صاغه خيال الشاعر الجاهلي من بنى لغوية جمالية.

ويسعى –أيضا– إلى إظهار مدى نجاعة المنهج الأسطوري في تحليل النصوص الشعرية، والكشف عما اختزنته من أبعاد ورموز رسمتها مخيلة الشاعر، وفق مراحل زمنية ثلاث، أوضحتها نصوص شعرية أمكننا ترتيبها في القصيدة الجاهلية، على النحو الاتي:

١ – الفراق.

٢ – الرحلة والضياع.

٣ – البحث عن الذات.

وتكمن غاية البحث في إبراز البعد الأسطوري للصور التي نقلت الحس الشاعري، وتبيان مدى فاعلية تطبيق هذا المنهج على نصوص الشعر الجاهلي.

كلمات مفتاحية: أنتربولوجيا، أسطورة، شعر، صورة.

المقدمة:

المنهج الأسطوري: منهج يدرس الأساطير، والرموز الخيالية التي تكون بديلا، وتعويضا لما هو واقعي ومادي. ويساعد المنهج الأسطوري في تحليل النصوص الأدبية أنتربولوجيا واجتماعيا وإنسانيا، كما يساعد على تأويل الصور الفنيةالشعرية، انطلاقا من ربط الماضي بالحاضر، ويتجاوز المنهج

---

* مدرّسة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١/١٠= ٢٠١١/٣/٣٠ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/٣٠ = ٢٠١١/٩/٢١

الدلالات القريبة، إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن، وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن.

وانطلاقا من هذا المنهج سيدرس البحث صور الرحيل، والفراق، والليل، والصحراء بوصفها تمثل طقوس العبورالمتعددة؛ لذلك تسعى هذه الدراسة إلى إثبات أن المنهج الأسطوري يصلح أداة نقدية لقراءة النصوص وتحليلها، و إبراز الرموزوالأبعاد، التي أفرزتها بعض الصور الشعرية، وفق مراحل زمنية ثلاث.

مراحل طقوس العبور:

١ –مرحلةالفراق: *و تتضمن: أ–صورة الطلل. ب–صورة رحيل الظعائن.*

٢ –مرحلةالرحيل والضياع: *وتتضمن:أ–صورة الناقة. ب–صورة الثور الوحشي. ج–صورة البقرة الوحشية. د–صورة الليل هـ–صورة الصحراء*

٣ –مرحلة الاندماج أوالبحث عن الذات: *وتتضمن: أ–المرأة. ب–الماء. ج–الخمر. د–الفرس.*

١ –**مرحلة الفراق**: هي طور القطيعة عن ماض كان يعج بالحياة، وترسم ملامح هذه المرحلة صورتان هما: صورة الطلل، وصورة الظعائن.

أ– الطلل: صورة لبيئة التهمها السكون، وغطّاها العفاء، إنه الأثر المندثر، الذي يمثل الماضي المفقود في الحاضر الموجود، وهو يجسد الفراق والقطيعة عن أسباب الوجود، ويصور تقهقر الحضارة أمام قوى الطبيعة، وفي حديث الطلل نتحسس أسطورية بعض الصور الشعرية.

وليس أدل على ذلك من قول أشهر شعراء العصرالجاهلي(امرئ القيس)في معلقته التي كانت فاتحة لكثير من المعاني والصور التي ساقها معظم الشعراء من بعده،وذلك في قوله:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ
فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ
تَرى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها وَقيعانِـــها كَأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْـــفُلِ[١]

[١] – امرئ القيس، *الديوان*: ٨. اللوى: منقطع الرمل. اللوى: حيث يلتوي ويدق، توضح والمقراة: موضـــعان، الرســـم: الأثر، الجنوب: الريح القبلية، الشمال: الريح الشمالية، العرصات: ساحات الديار .

تشي أبعاد الصور الشعرية بطقس البعد والرحيل، و بأسطورة الشمس الغائبة بلا عودة؛ إذ تكثف لفظتا (نبك وذكرى) مفهوم القطيعة، والفراق والبعد، فالبيت الأول الذي يجسِّد الوقوف والبكاء والذكرى والمترل السابق بتلك الأماكن هو رمز الفراق والقطيعة، إنه طقس الشمس المودعة تاركة خلفها ظلاماً نفسياً دامساً، أما تعارض ريح الشمال مع ريح الجنوب فيغدو فعلا إنسانيا حضاريا ينسج الأطلال، يمحوها ويحييها في آن معا، ففيما تحاول ريح الشمال تغطية اثار الديار لمحوها، بينما تحاول ريح الجنوب إبرازها؛ بإزالة اثار الرياح السابقة. إذتتحول المنازل نسيجا تلبسه الأرض لتتأنسن. إنه العبور من الفناء إلى الحياة.

ويواصل الشاعررسم صورة الفراق واقفرار الطلل في هجران الآرام التي ارتبطت تراثيا بصورة المرأة.

إن مراحل العبور كائنة في الطلل ـ المكان الذي خلت منه الشمس ـ المرأة حيث لا عودة، المكان الذي يمثل رحيل النور والضياء الرامز إلى العبورمن مرحلة الاستقرار إلى الترحال فالفراق.

كما أن طيف المحبوبة المفارقة يُعَد جسر عبور من الماضي إلى الحاضر،من الزمن البعيد إلى الزمن القريب،إنه جسر عبور بين عا لم الألفة الجميل وعا لم الفراق القبيح.

ب- رحيل الظّعائن:

إنه طقس الوجود المودِّع، طقس الفراق الواشي بتقهقر الطبيعي أمام الطبيعة، هو ما قاد إليه الطلل، بعد أن فارق الحضارة، ووجه الحياة، كيف لا ؟ ورحيل المرأة هو رحيل الشمس المودّعة بلا عودة، رحيل الخصوبة والألق والنور. إنها مرحلة الفراق والضياع في آن معاً، ضياع وتيه للظعن اللواتي لم ينلن سماء ولا أرضا، تائهات وسط الصحراء ومن معهن، حيث لا استقرار.

وشاهدنا على ذلك قول الأعشى:

وَدِّع هُرَيرَةَ إنَّ الرَكبَ مُرتَحِـــلُ وَهَـــل تُطيقُ وَداعاً أَيُّها الرَجُلُ
غَرّاءُ فَرعاءُ مَصقولٌ عَوارِضُها تَمشي الهُوَينى كَما يَمشي الوَجي الوَحِلُ[1]

---

[1] -الأعشى، *الديوان*: ٥٥ . غراء بيضاء: كثيرة الشعر طويلته . العوارض: ما يبدو من أسنان عند الابتسام ، الـوجي: الذي حفي قدمه أو حافره .

لقد شكل لنا المنهج الأسطوري في مفهومه أداة لقراءة النص الشعري قراءة مبينة فاحصة في صور الرحيل والفراق، ويمثل مشهد الظعائن المرحلة المتوسطة في طقوس العبور، والتي تحتفل بالجانب المضموني أكثر من عنايتها ببلاغة الشكل، رحيل هريرة، هورحيل المرأة _الشمس التي أخلت المكان حتى أضحى طللاً، رحيل على جسر العبور، الناقة، بحثاعن طقس الاندماج.

في عبارة (إن الركب مرتحل)، ارتحال وهامشية وضياع، وصحراء وظلمة نفسية تسيطر على الشاعر لفقده ألق الضياء المتجسد في الشمس الراحلة _ المرأة. الرحيل جعل الشاعر الجاهلي على وعي تام بمأساة الزمن، التي بدأت من إخلاء المكان، وانطلقت في غياهب المجهول وسط مطاوي الصحراء، فالعبور إلى حيث الاندماج في رحاب الوجود.

٢-**مرحلة الرحيل والضياع**:مرحلة تتوسط مرحلتي الفراق والاندماج، والعابر يقضي مرحلته هذه على هامش الحياة،أو خارج المجتمع ضائعاً،وهي مرحلة تتسم بعدم الاستقرار والغموض، وقد جسدت هذه المرحلة صور: الناقة والثورالوحشي والليل والصحراء، هي مرحلة تشعر عابرها بالموات، والخارج منها منبعث إلى الحياة من جديد.

أ- الناقة:

إنها جسر العبور من عالم الضعف إلى عالم التحدي والقوة، الجسرالذي أوصل الذات المقهورة إلى مبتغاها، لقد كانت الناقة وسيلة انتقال، من الضعف إلى القوة،

إن تصوير الناقة "أسطوريا " طقس مهم من طقوس العبور، ونستشهد على ذلك بطقس عقر الناقة الذي يمثل مرحلة الضياع والهامشية، في مشهد دارة جلجل، مشهد المغامرة التي أظهر فيها امرؤ القيس مراهقته وحيرته ولهوه آن ذبح ناقته للعذارى اللواتي تداولن لحمها وشحمها لاهيات، عابثات، متسامرات في طقس يفتقد عابروه الاستقرار والنضوج والبلوغ، فالفتيات لم يبلغن بعد، ولحم الناقة لم ينضج، وفي هذاوذاك هامشية وضياع. يقول امرؤ القيس:

أَلا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صالِــح وَلا سِيَّما يــَوم بِدارَةِ جُلجُلِ

وَيَومَ عَقَرتُ لِلعَذارى مَطِيَّتي فَيا عَجَباً مِن رحلها المُتَحَمَّلِ

يَظَلُّ العَذارى يَرتَمينَ بِلَحمِها وَشَحمٍ كَهُدّابِ الدِمَقسِ المُفَتَّلِ[1]

تعود رمزية الصور الشعرية إلى أسطورة تقديم الذبائح البشرية للآلهة التماساً لإخصاب الأرض وإيناعها، فانبعاث الحياة.

يعد عقر الناقة رمزاً أسطورياً، تمهيداً لاستمرار الحياة، لذا لم تظهر لنا صورة أكل لحم الناقة من قبل العذارى، إنما صورة اللهو والعبث، من باب القدسية، ولأجل القدسية ينبغي عدم الأكل منها. لقد حَمّل الشاعر الصورة دلالات طقسية دينية جنسية، بدءاً من العقر وانتهاء بالعذارى العابثات،وجميعها صور توحي بالتماس الخصب، فالحياة والتجدد.

وفي التماس الخصب تمهيد للدخول في مرحلة الاندماج ــ الغاية ــ، والمحطة الأساس بعد سيرورة العبور.

ومن صور الناقة المعبِّرة عن مرحلة الضياع، صورة الناقة الحرون، الصبور، المقتحمة في حال من التهميش، فيافي القفار الموحشة، محاولة الوصول إلى مرحلة الإحساس بالذات." إن تقديس الإبل سفينة الصحراء وعنوان الصبر والتجلد أمر لا شك فيه عند العرب القدامى قبل الإسلام، وحسبنا على ذلك دليلاً أن قبيلة طيئ كانت تعبد جملاً أسود"[2]. ألم تكن ناقة صالح مقدسة، وتسمى ناقة الله، يضاف إلى ذلك ناقة البسوس وقيمتها الرمزية، وهي من بقايا تقديس الناقة عموماً، وكان رميها انتهاكاً لمقدس هو حرمة الجوار، وهكذا فإن التعدي على ناقة النبي صالح وصرع ناقة البسوس كان ضرباً من انتهاك محرم أو مقدس لذا وصفها معظم الشعراء الجاهليين بالقوية المتينة التي تتعرض لأخطارالصحراء في مرحلة هامشية صمّاء تجتازها للوصول إلى مرحلة الانتماء، أو الاندماج في رحاب الوجود.

ب- الثور الوحشي:

يعد الثورالوحشي من متحولات الناقة التي تقدم آفاقاً واسعة من الصراع الإنساني.

[1] - امرئ القيس، *الديوان*، ١٠-١١. دارة جلجل: موضع، بقال له الحمى، المطبة:الناقة، فيا عجبا من رحلها المتحمل: أي إنه لما نحر ناقته صارت هذه تحمل رحله وهذه نمرقته، الدمقس: الحرير الأبيض، شبّه اللحم به لبياضه ولينه ونعومته

[2] - محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ١/٢٨٥.

إنه الانتقال من الأنوثة إلى الذكورة، من الاستسلام إلى التحدي والقوة ليحقق الشاعر عليه إنجازات لم يحققها على الناقة، فهو – الثور– يمثل الضياع في رحلته، ومعاناته في الصحراء، رغم أنه يجسد – أيضاً –الولوج في عالم الذات والاندماج، وذلك في أدائه الرسالة التي هي هدف الشاعر وهي الانتصار.

فالثور الوحشي كائن مطارَد عرضة لأخطار الطبيعة، وهو الجسر الممثل لمرحلة الهامشية المظلمة في البداية. يقول النابغة في الثور الوحشي:

مِن وَحشِ وَجرَةَ مَوشِيٍّ أَكارِعُهُ طاوي المصير كَسَيفِ الصَيقَلِ الفردِ
أَسْرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةٌ تُزجي الشَمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ
فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلّابٍ فَباتَ لَهُ طَوعَ الشَوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ
فَبَثَّهُنَّ عَلَيهِ وَاستَمَرَّ بِهِ صُمعُ الكُعوبِ بَريئاتٌ مِنَ الحَرَدِ[1]

يبدو الثور في تعرضه لأخطار الصحراء بليلها وبردها في حالة ضياع وهامشية.

لقد قدم الثور الوحشي – في مجمل اللوحات الشعرية التي صورته – مترافقاً في ظهوره مع الليل ورعبه " وكأنها صورة الراهب المتبتّل المنقطع للعبادة، الذي يطهّره البرد والمطر، وغالباً ما يتحدث عنه الشاعر حين يلمّ بهجرة القبيلة بعد الجفاف والقحط، فيظهر الثور الذي تتمثل فيه القوة المكتملة والعظمة القاهرة في صورة المنتصر، وربما اندغمت صورته بصورة النجم الثاقب، والشهاب المنقض والشعرى الواضحة، أو بصورة أخرى لها علاقة بإشعال النار، وهي صورة يمكن أن نردها جميعاً إلى التراث الديني الجاهلي الذي انطمست معالمه"[2].

فالثور كان " يرمز للإله إيل إله الساميين قديماً ويدعى إيل ثور، و العلاقة بينهما تتمثل في التشاكل بين الهلال قرن الثور، ومعنى الفحولة والقوة والخصب المقترن هو الآخر بعنصر الماء، وقد

---

[1]- *ديوانه* ، ١٧–١٨ . وجرة: مجتمع الوحش . الفَرد: المنقطع القرين . الشوامت: القوائم . الصرد: شدة البرد ، الكعوب: لسن برهلات المفاصل، الصمع: الحدة واللطافة، الحرد: استرخاء عصب البعير.

[2]- قصي الحسين، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، ٢١٣ .

كانت الأرض في تصور العرب تستند في جملة ما تستند إلى ثور" [1]. فالأرض منبع الخصوبة، و العلاقة بين الثور والهلال هي شكل قرن الثور الأشبه بالهلال، فهناك صلة معقودة بين الثور ومعاني الماء والخصوبة والنماء، من هنا أتت قدسية الثور. " وفي الأساطير الإسلامية أن الله أنزل على آدم ثوراً من الجنة في ما أنزله معه من الآلات والطيوب والثمار، ولئن ظل الثور فيها رمزاً للحرث والفحولة والخصب والنماء، فإنه في قصة آدم وخروجه من الفردوس (مجرد آلة) الحرث وأداة الكدّ والعمل وما يتصل بذلك من معنى الشقاء " [2].

وقد جاء عن ابن سيرين[3]: " أن الثور في الأصل ذو منعة وقوة وسلطان ومال وسلاح لقرنيه، ولكن أن يكون لا قرن له فإنه رجل حقير ذليل فقير مسلوب النعمة والقدرة مثل العامل المعزول، والرئيس الفقير، وربما كان الثور غلاماً، لأنه من عمال الأرض، وربما دلّ على النكاح من الرجال لكثرة حرثه، وربما دل على الرجل البادي والحراث، وربما دل على الثائر لأنه يثير الأرض ويقلب أعلاها أسفلها".

لقد بدت واضحة آثار الثور ودلالات توظيفه الأسطورية الأنتربولوجية، الرامية إلى تجاوز الهامشية حيث الاندماج.

ج- البقرة الوحشية:

ترمز البقرة إلى مرحلة الضياع في بهيم الصحراء، وذلك في بحثها عما ضاع منها، من ذات ووجود وحياة مجسدّة بإرادة تهيم بصاحبها للارتقاء إلى مرحلة الاندماج. وفي أبيات لبيد صراع مرير لنيل أسباب الوجود والظفر بسبل الاندماج:

أَفَتِلكَ أَم وَحشِيَّةٌ مَسبوعَةٌ   خَذَلَت وَهادِيَةُ الصِوارِ قِوامُها
خَنساءُ ضَيَّعَتِ الفَريرَ فَلَم يَرِم   عُرضَ الشَقائِقِ طَوفُها وَبُغامُها
لِـــمُعَفَّرٍ قَهدٍ تَنـــازَعَ شِلــوَهُ   غُبسٌ كَواسِبُ لا يُمَنُّ طَعامُها

[1] - محمد عجينة، موسوعة *أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ج١/٢٩٥ .
[2] - *المرجع نفسه*، ج١/٢٩٦ .
[3] - ابن سيرين، *تفسير الأحلام الكبير*، ٢١٩ .

بَاتَت وَأَسبَلَ واكِفٌ مِن دِيمَةٍ يُروي الخَمائِلَ دائِماً تَسجامُها
يَعلو طَـــرِيقَةَ مَتنِها مُتَواتِرٌ فـــي لَيلَةٍ كَفَرَ النُجومَ غَمامُها
وَتَوَجَّسَت رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها[1]

في صورة الليل والإحساس بالخطر هامشية وضياع أسباب الاستقرار والأمان، فالبقرة فارقت من كان لها الحياة والروح، بعد أن أضحى فريرها وجبة دسمة لذئاب الفيافي، وتضاءلت قوى الخصب والحياة لديها حين جفّ الضرع بعيد الفراق، وانهارت قواها النفسية بعيد الإحساس بالزوال، ورحيل ما كان يغطي بؤر الوجود المنخور.

إنها هامشية الحياة المعيشة لدى البقرة، والتي تشي بدلالات طقسية، وفي ذلك أن " البقر هو الحيوان المُضحّى به، أو الحيوان الطوطمي في حضارات عدة مجاورة للعرب من الفرس والإغريق والمصريين"[2].

د- الليل:

في بعض صور الليل هامشية وضياع، وظلام ينبثق من مكمنه إحساس بشعاع يؤهل للتجاوز والانطلاق. وقول امرئ القيس خير معبر عن الهموم والأحزان التي حلت به بعيد قدوم الليل، فلم يكفه الانقطاع والفراق عن زمن الوجود الذاتي إنما عبر منها إلى الضياع، ومنه قد يعبر إلى الضياء، فقوله:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي
فَقُلتُ لَـــهُ لَمّا تَمَـــطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ
أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلِ بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ[3]

---

[1]- لبيد بن ربيعة؛ *الديوان*، ٣٠٧-٣١١ . مسبوعة: أكل السبع ابنها. خذلت: تأخرت عن القطيع. هاديــة الصـــوار: طليعة القطيع من البقر. لم يرم: لم يبرح بغامها: صوتها. معفر: مسحب في التراب. قهد: أبيض. غبس: ذئـــاب مغـــبرة اللون. كواسب: تتعيش من الصيد. لا يمن طعامها: لا يطعمها فيمن عليها. تسجامها: الهاء تعود إلى ديمة. الرز: الصوت الخفي. عن ظهر غيب: من وراء حجاب. سقامها: داؤها .

[2]- استنكيفنتش، سوزان، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٦٨ .

[3]- امرئ القيس، *الديوان* ، ١٨. سدوله: ستوره. تمطى: امتد. ناء بكلكل: نهض بصدره. ألا انجل: انكشـــف، ومـــا

يؤكد الشاعر هامشية الزمان والمكان، المسيطر على أحاسيسه، ففي اضطراب أمواج البحر اضطراب الذات وأحاسيسها واللاتناهي للهموم والمشاعر، فالليل هنا ليل نفسي يسيطر على الشاعر، بل يبتليه، ويتباطأ في انتقاله بل يكاد يتوقف عن الانتقال والعبور.

وهنا يتجلى واضحاً مضمون الصورة وأبعادها الأسطورية في مشهد الليل، رغم أن استتكيفيتش اكتفت بإبراز هامشية الضحى قائلة: " إن الشعراء يستعملون وقت الضحى بالإضافة إلى الليل تعبيراً عن الهامشية، وسبب ذلك أن الضحى في الصحراء مع شدة أشعة الشمس وحرارتها ولوامع السراب يعبر مثل الليل عن الصعوبة والخطر والغموض وعدم الاستقرار" [1]، لقد ارتكزت استتكيفيتش في حكمها هذا على ما يناقض الواقع المرئي، فالضحى يرمز دائماً إلى النور والاستقرار والعبور إلى الاندماج من مرحلة الهامشية؛ لأن الظلمة قد تحمل في أعماقها بذور النور، ففي قمة اليأس ينبت الأمل، والبحر الذي شُبّه الليل به كان رمزاً من رموز الانبعاث بعد الموت، وذلك حين تهبط الشمس فيه بعيد الغروب، وتخرج منه في الصباح التالي مشرقة معيدة النور والألق والدفء إلى الأرض الباردة" وكأن الظلمة هي رحم العذراء التي تعطي الحياة والسديم الذي منه تنفجر الخليقة " [2].

هــ- الصحراء:

ومن طقوس العبور في مرحلة الهامشية مشهد الصحراء القفر تحتضن ذئباً يعوي صارخاً محتجاً رافضاً الظلم والظلمة والتهميش، ساعياً مريداً العبور إلى الاندماج والإحساس بالوجود، وفي ذلك يقول تأبط شرا:

وَوادٍ كَجَوفِ العَيرِ قَفرٍ قَطَعتُهُ   بِهِ الذِئبُ يَعوي كَالخَليعِ المُعَيَّلِ [3]

الإصباح فيك بأمثل: أي أنا مهموم في الليل وفي الصباح .

[1]- سوزان استنكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٦٩ .

[2]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠٨ .

[3]- تأبط شراً، *الديوان*، ٦٦. جوف العير: صحراء جافة صلبة، الخليع المعيل: الجائع المشرد .

يأخذ البعد الأسطوري مداه في صورة الذئب، ففي عوائه محاولة للتخطي والتجاوز، وفي عبوره، مناجاة الوجودعبر قطع الوادي- السرداب المظلم الذي ينتظر الضوء في نهايته إذا ما اجتازه الذئب ـــ الشاعر.

٣- طقس الاندماج أو البحث عن الذات: وهي مرحلة الوصول إلى المبتغى والولوج إلى أحضان الوجود الذي كان ضائعاً بعد مرحلة من التخطي والتجاوز، رأى فيها العابر أساطين الموت وغياهب الفناء. وتعد صورة المرأة، والماء، والخمر، والخيل خير معبر عن طقس الاندماج انتربولوجيا.

أ- المرأة:

هي جسر العبور إلى عالم الذات المؤكدة بعد ضياع، وكثيراً ما سعى الشعراء إلى الدخول في رحاب الحياة عبر إثبات فتوتهم للمرأة، عسى أن تقبل بهم فرساناً رجالا ميامين.

وفي صور أخرى ترى في المرأة اللهو والمتعة ـــ أيضاً ـــ اندماجا وإحساسا بالوجود ولا سيما المغامرات التي لا تجسّد إلا اللهو والمتعة بعيداً عن الفراق النفسي والكوني والوجودي، إنه اندماج في عالم يرغب به الشاعر ويحب. وتجسد مغامرات امرئ القيس مع المرأة مثالاً على ذلك:

وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيزَةٍ   فَقالَت لَكَ الوَيلاتُ إِنَّكَ مُرجِلي
وَبَيضَةِ خِدرٍ لا يُرامُ خِباؤُها   تَمَتَّعتُ مِن لَهوٍ بِها غَيرَ مُعجَلِ
تَجاوَزتُ أَحراساً إِلَيها وَمَعشَراً   عَلَيَّ حِراساً لَو يُسِرّونَ مَقتَلي
خَرَجتُ بِها أَمشي تَجُرُّ وَراءَنا   عَلى أَثَرَينا ذَيلَ مِرطٍ مُرَحَّلِ[١]

في فعل دخول الخدر طقس عبور، حيث الملاذ، والخدر هو الملاذ الآمن الذي يشعر شاعرنا ببلوغه المبتغى.

يوحي الشاعر-في قصته المصورة هذه- بتعطشه الكبير للخصوبة والأمومة، إذ يبدأمن اليوم الذي لاقى فيه أنثاه، النصف الذي سيعوض صحراء الروح والجسد، فعنيزة، هي المرأة الملاذ، حيث الخصوبة والجمال، وعنيزة "لفظا:هي تصغير عنزة، أي: أنثى الماعز، وربما لاختيار اسمها علاقة بإحساسه

---

[١]- امرئ القيس، *الديوان*، ١١-١٤ . الخدر: الهودج. بيضة خدر: مكنونة غير مبتذلة. يسرون: يظهرون. المـــرط: إزار خزّ يكون من صوف وإنما تجر مرطها ليخفى أثره وأثرها. المرحّل: الموشّى.

بالخصوبة، إنه يربط الإنساني بالحيواني في صورة الروح الحية الشاعربوجودها، وبيضة الخدر رمز للحماية والصون والاكتنان، والنور المفقود من حياة الشاعر.

وفي الأساطير ترمز البيضة إلى الموت فالانبعاث، كما الأرض التي يدفن فيها الميت قبل انبعاثه ــ أسطورياً ــ كطائر الفينيق، هي كالرحم الذي يخرج منه الجنين إلى الحياة.

البيضة ــ رحم ــ أرض مدفن، باعثة في معادلة الموت والانبعاث.

"وقد نُقِشَ البيض على أحجار التوابيت والقبور في حضارات مختلفة كالفينيقية والفرعونية والإغريقية والرومانية، وما زال البيض رمزاً من رموز عيد الفصح عند المسيحيين وعيد الربيع عند المصريين اليوم، وهنا تكتسب القصة أبعادها الرمزية والمجازية.

فالشاعر هنا كالفارس الباحث عن الكأس المقدسة في أسطورة الأرض اليباب ليحقق الخصب ويحيي الأرض بعد موات، والكأس كالبيضة الموحية بالرحم، رمز المرأة، وهي رمز جنسي واسع الانتشار في العالم منذ عهد سحيق في القدم، يمثل الطاقة التناسلية والأنثوية، وقد ارتبط بطقوس الخصب والجدب، كما تجسدت البيضة في أساطير الموت والانبعاث"[١]. إذن المغامرات هي طقس اندماج، وفي المخاطرة تجاوز للهامشية ومخاطرها، ومحاولة للاندماج، تجسّدت في تصوير الشاعر السماء كوشاح مرصع باللآلئ ــ النجوم ليغدو لائقاً لتلك المرأة ــ الأرض، فالأرض ترتدي السماء، إنه جو أسطوري في طقس عبوري اندماجي " ففي هذا العالم الأسطوري تقف المرأة منتظرة فارسها عند ستر الخباء بثياب النوم، مستعدة للقائه وتنويله ما شاء "[٢]. ويتابع امرؤ القيس:

وَفَرعٍ يُغَشّي المَتنَ أَسوَدَ فاحِمٍ ... أَثيثٍ كَقِنوِ النَخلَةِ المُتَعَثكِلِ
تُضيءُ الظَلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها ... مَنارَةُ مَمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ
وَتُضحي فَتيتُ المِسكِ فَوقَ فِراشِها ... نَؤومُ الضُحى لَم تَنتَطِق عَن تَفَضُّلِ
إِلى مِثلِها يَرنو الحَليمُ صَبابَةً ... إِذا ما اِسبَكَرَّت بَينَ دِرعٍ وَمِجوَلِ[٣]

---

[١]– قصي الحسين، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، ٢٥٧.

[٢]– ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠١.

[٣]– امرئ القيس، *الديوان*، ١٦-١٨. الفرع: الشعر الطويل. الأثيث: الكثير النبات. القنو: عذق النخلة. المتعثكل:

يعد الشعر الغزير رمزا من رموز الخصوبة، ويزيد هذا التعبير تأكيداً وصف الشاعر شَعْرَ محبوبته بأغصان نخلة خضراء، دليل خصوبة وحياة، " إذاً تتميز الخضرة من سائر الألوان، ذلك أنها قرينة الشجرة، رمز الحياة والتجدد، نخلة كانت أم سدرة أم سَمُرَة، وكانت النخلة شجرة الساميين المقدسة، وكانت (ذات أنواط)، شجرة العرب المقدسة، وتتصل الخضرة من حيث هي رمز بالماء، لذلك لم يكن من غريب الأمور أن يصوروا بداية الحياة في الكون من (جوهرة خضراء)، و لم يكن من باب الصدفة أن كانت الخضرة اللون الطاغي في الفردوس وتصوراته لدى شعوب المنطقة"[١]. ويضاف إلى اللون الأخضر الشعر الأسود الكثيف الذي يحيط بالوجه الأبيض ما هو إلا " صورة جنسية ذات دلالات توحي بالحيوية والطاقة المخصبة " [٢].

الضد يظهر حسنه الضد، وجمالية الأبيض تعكسها كثافة الأسود " ولذلك اقترن اللون الأبيض بالإشراق والحياة والسمو، واقترنت به قيم (معنوية إيجابية) في عا لم اليقظة والمنام، وقد استمرت هذه الرمزية غير الخاصة بالعرب، فَعُدّ الليل كافراً والنهار مسلماً، وفي الآخرة تبيض وجوه وتسود وجوه، والأبيض لون اللبن والفطرة، وإذا اجتمع الأبيض والأسود سمي الذي يتصف بتلك الصفة الأبقع ومنه الغراب الأبقع والحمامة الورقاء، وهي التي في لونها بياض إلى سواد " [٣]. وقد يرمزالسواد إلى الرحم أو الكينونة المغلقة التي سيخرج منها النور، إنه الموات الذي ستنبعث من بين طياته الحياة، فنور وجهها وضياؤه أشرقا بعد ليل نفسي طويل، رمز إليه بالشعر الأسود الكثيف.

وتكثف عبارة (منارة ممسى راهب) الضوء النفسي المعبور إليه من عا لم الظلام، وتُعَزّز لفظة (متبتل) ذات الإيحاءات الدينية النور الداخلي الذي يتساوق مع النور الخارجي.

المتداخل لكثرته. المتبتل: المتعبد منقطعاً عن الناس. لم تنتطق: لم تشد عليها نطاقاً بعد لبس ثــوب واحــد. أســبكرت: امتدت. بين درع ومجول:أي هي شابة بين الصغيرة والكبيرة، أي هي بين من يلبس الدرع وهو ثــوب لمــن دخــل في السن، وبين من يلبس المجول وهو ثوب خفيف لطيف يلبسه الصبيان.

[١] – محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ٢/٢٠٠-٢٠١.

[٢] – ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠٤.

[٣] – محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ٢/٢٠٠.

أما الضحى (نؤوم الضحى....) الذي يرمز إلى عا لم الوجود والألق والضياء، فهو طقس العبور إلى عا لم الاندماج

إن هذه المرأة رمز أسطوري، إنها الإلهة البكر، والحب الجنسي، والإخصاب، إنها في عا لم ما قبل السقوط، حيث لا تعرف خطيئة، إنها في الجنسية، حيث الحياة الطبيعية صلاة وتعبّد وبراءة وطهارة "[١].

أما جسر العبور الأقوى والأمنع فهو الدرع الذي تلبسه الفتاة البالغة لتصبح مهيأة، لتلعب دور الأمومة والأنوثة الناضجة، وتقدم صورة الفتاة التي "اسبكرت بين درع ومجول"طقس العبورمن مرحلة الضياع أو اللامسؤولية إلى مرحلة الانصياع والمسؤولية، إذ " يبدو أن الفتاة في الجاهلية كانت عند بلوغها تلبس الدرع في احتفال طقسي ورسمي خاص"[٢]. ودرع المرأة هو القميص الذي تلبسه المرأة البالغ بعد شقها درع الجارية الصغيرة عنها، إنه انتقال جذري من الطفولة إلى البلوغ، من الانقطاع عن عا لم الاندماج والفاعلية إلى عا لم الاندماج.

إنه العبور من مرحلة الموت إلى البعث من جديد، إذ تموت الطفولة لينبعث النضج والبلوغ، فالولادة و" في المجتمعات الزراعية ربطوا بين سرّ الخصوبة في المرأة، وسر الخصوبة في الأرض، فعُبدت المرأة بوصفها أماً، ورمزوا إليها في طقوسهم وشعائرهم بآلهات وأمهات، فاتصل معنى الأمومة بمعنى المعبود في حالة الآلهة الأم (الأرض والآلهة الأم) المرأة "[٣].

حتى في صورة العروس المتشحة بالبياض،دلالة على الإخصاب والحياة والعبور من حال الطفولة والبكارة إلى النضوج والتأهيل للاستمرار،إنها صورة مكمّلة لتدريع المرأة.

ب- الماء:

---

[١]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠٤ .

[٢]- نفس المصدر، ٢٠٤ .

[٣]- قصي الحسين، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، ١٣٣ .

طقس العبور إلى ضفة الاندماج، حيث مظهرالحياة الذي يزيده البرق خصوبة، إنه " مرشد الإنسان إلى الاستقامة (أي مرشد العابر في الهامشية إلى المجتمع)، مثل يدين تلوحان أو مثل مصابيح راهب ترشد الضال في الظلمة " [١].

لقدعُدّ الماء سبيلا إلى الوجود والاندماج في الحياة،ودليلناعلى ذلك قول امرئ القيس:

أَحارِ تَرى بَرقاً أُريكَ وَميضَهُ كَلَمعِ اليَدَينِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يُضيءُ سَناهُ أَو مَصابيحَ راهِبٍ أَهانَ السَليطَ في الذبالِ المُفَتَّلِ [٢]

تشكل الأبيات جسراً متيناً للعبور إلى ضفة الاندماج هربامن عالم الليل المهمش والفراق والقطيعة.

في ندائه:(أحار) تأكيد بانجلاءالظلام وعودة النور، وماستخدامه (حار) الاسم المرخم المحمل بدلالات الخصوبة إلا تأكيد على ذلك فالحارث من الحرث والحراثة والزراعة وما يستتبعها من خصوبة وعطاء، مصطلحات تشي بالخصوبة والحياة، إذن لدى الشاعر توق وجوع دفين إلى الماء. ففي مناداة الحارث دعوة للعبور، والتماس الوصول تحقيقاً للخصوبة. وفي لمع اليدين عبور نحو النور والألق في نفس عانت الظلمة والظلام، ففيه ابتهال ودعوة للمطر بالسقوط، هو تمهيد أشبه بالفيقة بين الحلبتين.

وقد عزت ريتا عوض صورة السحاب (المكلل) إلى " صورة الإله الملك المتوّج في السماء الذي سيخصب الأرض المتحرّقة شوقاً إلى احتضان بذرة المياه، والعطش إلى المطر المحيي، أو كأن البرق يشق السحاب إلى ثغر مبتسم " [٣].

تنطوي الصور الشعرية على رموز أسطورية منها: دلالات الإخصاب، يضاف إليها ما تختزنه صورة البرق التي تتحد فيها " دلالات الذكورة والأنوثة فالبرق نفسه بحركته المندفعة المجلجلة وبتفجير المطر المروي والمخصب رمز للذكورة في الاندفاع المتفجر والاختراق المروّي، وفعل الإخصاب، ولكنه

[١] – سوزان استنكيفنش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٨٢ .

[٢] – امرئ القيس، *الديوان*، ٢٤. الحبي: ما حبا من السماء، أي ما عرض وارتفع. المكلل: الذي في جوانب السماء كالإكليل، السنا: الضوء، السليط: الزيت، الذبال: الفتائل، أهان السليط: أي كثر منه .

[٣] – ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٢٥ .

بارتباطه بصورة بيضة الخدر يكتسب الرموز الجنسية الأنثوية، فتتفاعل تلك الرموز، ويكون ثالثها المعادل الرمزي لالتقاء الذكر والأنثى، واتحاد الذات وتكاملها وزرع بذرة الحياة في الأحشاء وانبثاق الحيوية من أرض اليباب"[١]. فالمطر هو الإخصاب الذكوري الذي أفرزالأرض المعشبة والطيور المنشدة والألوان التي تزين الأرض.

لقد عزت استتكيفتش صورة الماء، في معلقة امرئ القيس إلى مرجعية ميثولوجية فقالت إن المطر: " هو صورة ذات جذور عميقة في ميثوبيا الشرق الأوسط، حيث نجد في أسطورة من أساطير سومر وصف نزول المطر على الأرض بأنه سيلان في الإله أنكي في رحم الآلهة فهو رسغ، أي ما يعبّر عن الخصب والإنجاب"[٢]، أي العبور إلى عالم الاندماج.

يتحقق الولوج إلى عالم الذات والوجود في صورة الأزهار التي تنشي الأرض العطشى بعد سيلان أشبعها، وفي صورة النباتات التي ظهرت كبضاعة تاجر يماني، إنه الدخول المجتمعي في نسيج الحضارة التي كانت ممزقة ومدمرة، الدخول في عالم الاندماج، كقول الشاعر:

كَأَنَّ مَكَاكِــي الـــجَوَاء غـــديّة	صُبّحن سُلافاً مِنْ رَحِيْقٍ مُفَلْفَلِ
كَأَنَّ سِباعاً فيـــهِ غَرقى غُدَيَّةً	بِأَرجائِهِ القُصوى أَنابيشُ عَنصُلِ
وَأَضحى يَسُحُّ الماء عَن كُلِّ فَيقَةٍ	يَــكُبُّ عَلى الأَذقانِ دَوحَ الكَنَهبَلِ
وَتَيماءَ لَم يَترُك بِها جِذعَ نَخلَةٍ	وَلا أُطُماً إِلّا مَــــشيداً بِجَنــدَلِ[٣]

التغريد صراخ العَطِش الذي ارتوى، والسّح صراخ العابر المتخطي. يلفّ اللوحة"جوّ ديني شعائري يسبغ على الصورة أبعاداً أسطورية غنية، وتتمحور الصورة حول كلمة (فيقة): وهي أن تحلب

[١]- نفس المصدر، ٢٢٦ .

[٢]- سوزان استنكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٨٠ .

[٣]- امرئ القيس، *الديوان*، ٢٤-٢٦. الفيقة: أن تحلب الناقة ثم تترك شيئاً ثم يعاد حلبها. الكنهبل: شجر عظيم. الأطم: البيت المسطح. الأنابيش: يريد أصول ما نبش فيه، وشبه الغرقى من السباع بما نبش من العنصل. والعنصل نبــت بــري يشبه البصل.

الناقة ثم تترك شيئا، قبل أن يعاد إلى حلبها، فما بين الحلبتين هي الفيقة،إن هذه الاستعارة تجعل السماء ناقةأسطورية عظيمة."[١]

كما تقودنا الاستعارة التالية (يكب على الأذقان دوح الكنهبل) إلى صورة المصلين المنكبين على وجوههم سجداً خشعاً عابدين، وجاء في قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَّدًا** ﴾[٢]، ﴿ **ويخرون للأذقان، يبكون ويزيدهم خشوعاً** ﴾[٣].

تحوي الصورة دلالات دينية ترمز إلى الخشوع والرهبة أمام القوة الخارقة المانحة، إنه العبور إلى الاندماج، حيث تبدو الصلاة شكراً وعرفاناً لجسر العبور، الذي هو المطر رمز الموت والانبعاث. إن صورة الماء في الشعر الجاهلي كانت ضرورة بل حاجة فنية وإنسانية ودينية للتعبير عن عطش الروح لرحمة السماء.

فالسيل والمطر ــ إذن ــ طقس عبور " إنه رمز تجدد الحياة بالموت، بالانصهار في أتون التجربة بالصدام بين القوى المتناقضة والمتصارعة، كالعنقاء التي لا تتجدد حياتها إلا باحتراقها وكآلهة أساطير الخصب المكتسبين الحياة بالموت، وكالمسيح المحقق بموته خلاص العالم، إنه نموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي البشري عبر التاريخ "[٤].

ج- الخمر:

عندما تغيب الذات عن عالم الهامشية والفراق والضياع، وتدخل في أنفاق تنتهي بنور يشع في النفس تلج عالم الاندماج.

الخمر في الأصل فاكهة محوّلة معدلة عابرة، ونموذج قوي للانتقال من مرحلة إلى أخرى، فهي قد خمّرت، ثم عتّقت فعصرت عابرة إلى عالم السوائل حيث صارت شراباً روحياً، ناضج الفاعلية في الجسد والنفس.

---

[١] - ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٢٨.

[٢] - *الإسراء*، ١٠٧.

[٣] - *الإسراء*، ١٠٩.

[٤] - ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٢٤ .

لقد اكتسبت الخمر بعداً أسطورياً حين عدت رمزاً أساسياً من " رموز الاندماج والحياة الاجتماعية"[١]، بل كانت استخداماها في الجاهلية لأبعاد طقسية أسطورية، فقد رأت استتكيفيتش أن " الخمر في حضارات الشرق الأوسط القديمة بصفة عامة، وفي حضارات العرب الجاهليين بصفة خاصة، مادة ذات أبعاد طقسية ورمزية متعددة، فلها دور في كل طقوس التضحية والقربان والثأر، وعقد القسم بصفتها بديلاً للدم أو رمزاً له وللصبوح ــ أيضاً ــ وجه طقسي، فهو يلعب دور مرجعية جماعية أو قربان، ولذلك يمكننا أن ندرك في فضّ ختام الخمر ذبح ضحية يحتفل الشاعر عن طريقته باندماجه في المجتمع."[٢]

ففي تسارع الجاهلي لمعاقرة الخمر صباحاً فريضة يسعى الشاعر لتأديتها، وطقس يظن أنه سيدخله عالم الذات والوجود، وواجب يظن أنه لا بد من القيام به للعبور إلى ضفة الذات الأخرى. ففي قول لبيد:

بَل أَنتِ لا تَدرينَ كَم مِن لَيلَةٍ   طَلــقٍ لَذيذٍ لَهوُها وَنِدامُها
قَد بِتُّ سامِرَها وَغايَةَ تاجِرٍ   وافَيتُ إِذ رُفِعَت وَعَزَّ مُدامُها
وَصَبوحِ صافِيَةٍ وَجَذبِ كَرينَةٍ   بِــمُوَتَّرٍ تَــأتالُهُ إِبــهامُــها[٣]

في (صبوح صافية) طقس اندماج يعيشه الشاعر وكأنه يقدم طقس تضحية، وقرباناً واجباً عليه في الصباح الباكر علّ الإحساس بالوجود يطاله.

يتضح البعد الأسطوري ويتجلى في طقسية الخمر وقدسيتها، وذلك في صورة الخمر الصافية الأشبه بشعاع الشمس، والأشبه بالنور والضياء تارة، وبعين الديك تارة أخرى، والنور والضياء من سمات كوكب الزهرة، وقد ربطت الخمر في الجاهلية بالزهرة وبأجرام سماوية أخرى عبدت بوصفها ربة للخمر من جهة ونظيرة للشمس من جهة أخرى. إذن الخمر في الأساطير شراب مقدس للآلهة.

---

[١]- سوزان استتكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٧٠ .

[٢]- *المرجع السابق*، ٧٠.

[٣]- لبيد بن ربيعة، *الديوان*، ٣١٣-٣١٤. طلق: لا حر فيها ولا برد. التاجر:تاجر الخمر، غايته:رايته التي ينصبها ليعرفه طالبو الخمر، عز مدامها: ارتفع ثمنها. كرينة: المغنية. وتر: ذات أوتار. تأتأله: تصلحه.

كما ترمز الخمر إلى الخصوبة والأمومة لارتباطها بالشمس، والشمس في الأساطير تحمل رموز الأمومة والطهارة والقداسة.

د- الفرس:

يرتقي العابر سابحاً على صهوة الجوادمختصرا الزمن غير آبهٍ برياحه المدمِّرة، والفرس هو الجسر الرامز " إلى العابر المندمج أيضاً، باعتبارها طاقة طبيعية مقيدة لخدمة المجتمع البشري، وهذا هو أساس تشبيه الفرس بنخلة جرداء، فهي أيضاً صورة أخرى للطبيعة المتحضرة" [١].

في جموح الفرس انعتاق وحرية واندماج، ووصفه بالنخلة الجرداء كناية عن الشموخ والعظمة والارتقاء.

وصورة الفرس كما وردت في الشعر الجاهلي كانت نوعين:

١-**النوع الأول:** فرس الصيد: فرس التخطي والتجاوز لمطبات الحياة الكثيرة، إلى الاعتلاء على تلالها، وفعل الصيد بحد ذاته هو فعل اقتناص وتقييد وإلغاء لزمن الهامشية والفراق، ومحاولة للعبور حيث لحظات القوة والتجدد، فاقتناص الفريسة فعل ذو دلالة طقسية، لأنه يرتبط بإيقاع التحول والتجديد في حياة القانص والمقتنص في آنٍ معاً. وزمن القنص أو الصيد هو زمن الغدو، الذي ارتبط ــ رمزياً ــ بالشروق والألق، والضياء، وبداية عهد جديد.

ويعد امرؤ القيس من أبرع الشعراء عبوراً عبر القنص، وتخطياً، في قوله:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها   بِمُنجَـرِدٍ قَيـدِ الأَوابِـدِ هَيكَلِ
مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقبِـلٍ مُدبِرٍ مَعاً   كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ
كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَن حالِ مَتنِهِ   كَمـا زَلَّتِ الصَفـواءُ بِالمُتَنَزَّلِ
عَلى العَقبِ جَيّاشٍ كَأَنَّ اِهتِزامَهُ   إِذا جاشَ فيهِ حَمْيُهُ غَليُ مِرجَلِ [٢]

[١]- سوزان استنكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٧١ .

[٢]- امرئ القيس، *الديوان*، ١٩-٢٠. الوكنات: المواضع التي تأوي إليها الطير. المنجرد: الفرس القصير الشعر. الأوابد: الضخم. يزل اللبد: أملس المتن سهله. الحال: موضع اللبد من ظهره . الصفواء: الصخرة الملساء . المتنزل: النازل عليها. على العقب جياش: أي يجيش في جريه كما تجيش القدر على النار. العقب: جري بعد جري. اهتزامه: صوت جوفه عند الجري. الحمي: الغلي. المرجل: القدر.

يعبر الشاعر إلى عالم الذات والوجود طاوياً الزمن، مقيداً الطيور، وقانون الطبيعة، على الهيكل المتين الذي يجسد بفعله وشكله قانون الاندماج والتآلف.

والصورة التي قدمهاالشاعر تأخذ بعداً أسطورياًواضحاً،مفاده أن الشاعرالقانص المقتنص يتحد مع فرسه حتى يغدوا شخصاً واحداً متخطياً الضرورة غير آبه بقوانين الوجود.

ففي تشبيه جوفه المغلي قوة وحرارة وإرادة وعنفواناً بالقدر على النار طقس أسطوري، يحوي عبورامن نوع خاص؛ لأن النار أداة تحول وانتقال من مرحلة بدائية إلى مرحلة متحضرة، من الرماد إلى التكوين، وفي غليان جوف الفرس إشارة إلى تحوله وفارسه من فرس عادي إلى آخرأسطوري. من فرس مستسلم أويكاد، إلى آخر متحد ومتمرد، يجنح للوصول إلى أقصى المبتغى، وهو الاندماج.

في قدرة الفرس الأسطورية تحدٍّ للزمن القاسي، وقهر للمتناقضات في الحياة، وتجسيد للصراع اللامنتهي، لذا كانت صورة الحيوان عموماً، والفرس خصوصاً، صوراً حية تضجّ بالحيوية والعبور والتحول، وما فرس امرئ القيس إلا ذاته الداخلية،الرافضة، الدافعة إلى لحظة الإبداع الشعري من قمة الحس الشعوري.

٢-النوع الثاني: فرس الحرب:

فرس الانتصار على الهزيمة والتحول من القاع إلى القمة، من الشرذمة والتشرد إلى الاندماج، ويغدو العبور عليه مظهراً متميزاً من مظاهر الاندماج، وليس أدل على ذلك من فرس عنترة المعادل النفسي لصاحبه:

وَلَرُبَّ مُشعِلَةٍ وَزَعتُ رِعالَها بِمُقَلَّصٍ نَهدِ المَراكِلِ هَيكَلِ
سَلِسِ المُعَذَّرِ لاحِقٍ أَقرابُـــهُ مُتَقَلِّبٍ عَبَثاً بِفَأسِ المِسحَلِ
نَهدِ القَطاةِ كَأَنَّها مِن صَخرَةٍ مَلساءَ يَغشاها المَسيلُ بِمَحفَلِ
سَلِسُ العِنانِ إِلى القِتالِ فَعَينُهُ قَبلاءُ شاخِصَةٌ كَعَينِ الأَحوَلِ[1]

---

[1]- *ديوانه*، ٢٥٩-٢٦١ . مشعلة: حرب شديدة كالنار المشتعلة. وزعت رعالها: أي كففتها عن التقدم وصرفتها. بمقلص: يعني فرساً مدمج الخلق خفيفاً. نهد المراكل: واسع الجوف. المعذر: معقد العذار. الأقرب: جمع قرب وهو الخصر. فأس اللجام: ما دخل في فم الفرس فيه. المسحل: الحلقة التي فيها طرف منشار اللجام. وأراد بقوله: سلس

إنه الفرس، الجسر المقاوم بكل ما أوتي من صلابة. يبدو عنترة فخوراً بفرسه فخره بذاته، فهو المنقذ الوحيد من براثن العدم، والهامشية التي تطاله في كل حين، في سباقه أقرانه سباق الزمن عله يحظى من أمره بشيء، وفي قوته ولوج إلى عا لم الاندماج.

إنه الفرس ــــ الشاعر المعرّض لقذفات العا لم واستهجانه قبل حصوله على الحرية عَبْر ولوجه عا لم الذات، وفي شخوص عينيه إمعان ببوابات الوجود.

إذن في تشوف الشاعر إلى تجاوز العا لم السلبي المعيش وتخطّيه تجسيد للعبور، وجسر العبور هو أقصى ما بلغته ذات الشاعر من إبداع وتخطٍّ وانطلاق.

في صورة الفرس إبداع خلاّق واستبطان واضح لبعض العوالم الأسطورية الغريبة، حتى بدا الفارس أسطورياً أشبه بأنصاف الآلهة المحلقة الباحثة عن الوجود، وكأنه" المعادل الرمزي لبينا سوس الفرس المجنح في الأساطير الإغريقية، ورمز الروح المحلقة، والمغنين الملهمين، وللفرس المجنح الذي ارتفع بالنبي إيليا إلى السماء، وللفرس التي جسدها يوحنا في سفره الرؤيوي وللبراق المخترق بالرسول السموات السبع،البالغ به سدرة المنتهى حيث التقى الخالق وتلقّى الوحي".[1]

خاتمة:

نخلص من هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

– تختزن الكثير من الصور الشعرية التي ساقها بعض الشعراء الجاهليين أبعادا أسطورية؛ حتى عدبعضها، ترجمة لأساطير معينة وطقوس.

لقدجسدت مرحلة الفراق، عبرصور الطلل ورحيل الظعائن، جسور العبور من عا لم الاستقرار الآمن إلى فياف مادية ومعنوية لااستقرار فيها، وقدبدا المنهج الأسطوري في هذه الصور الشعرية أداة لقراءة النص الشعري قراءة مبنية على أسس فكرية.

المعذر: أي أنه لين العنان عند الكرّ. منقلب عبثاً: وصفه بالنشاط، فهو يتلاعب بفأس لجامه ويحركه في فمه. نهد القطاة: غليظ معقد الردف كأنها صخرة ملساء يجري عليها الماء. المحفل: حيث يكثر الماء. يغشاها السيل: أراد ما يجري على الماء من المسيل. سلس العنان: أي متأتٍّ للكرّ، لين العطف. عبنة قبلاء: لعزة نفسه ونشاطه.

[1] – ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٧٠ .

و تجلت الأبعاد الأسطورية في مضامين الصور التي جسدتها مرحلة الرحلة والضياع، في صور الناقة ومتحولاتها وفي صورالليل والصحراء، وقد ظهرت هذه المرحلة كجسر عبور حيث الملاذ الكامن في التلاقي والإحساس بالوجود عبر الاندماج.

وبرزت أسطورية الصورة الشعرية في طقس الاندماج (مرحلة الوصول إلى المبتغى) في صورالمرأة، والماء والخيل والخمر، إذ اكتسبت كل من هذه الصور بعدا أسطوريا، حين عد كل منها رمز تحول وتخط وتجاوز واندماج.

قائمة المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.

١- استتكيفيتش، سوزان، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، المجلد(٦٠)، الجزء الأول، ١٩٨٥، يناير– أكتوبر، القصيدة العربية وطقوس العبور، جامعة شيكاغو.

٢-الأعشى الكبير، *الديوان*، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٨٣م.

٣- امرؤ القيس، *الديوان*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩.

٤-تأبط شرا، *الديوان*، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقارشاكر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

٥-الحسين، قصي، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٦-ابن سيرين، *تفسير الأحلام الكبير*،ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، .١٩٨٥

٧-الشنفرى، *الديوان*، جمع وتحقيق وشرح د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٨–عجينة، محمد، موسوعة *أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، الجزء الأول، والجزء الثاني، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط ١٩٩٤،١.

٩–علي، جواد،*المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*، ج٦، بيروت، ١٩٧٠.

١٠–عنترة العبسي، *الديوان*، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

١١–عوض، ريتا، *بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

١٢– لبيد بن ربيعة العامري، *الديوان*،تحقيق إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢.

١٣– النابغة الذبياني، *الديوان*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.

تحولات الموضوع الوطني والقومي في قصص محسن يوسف

الدكتور محمد مروشية *

الملخص

تتناول هذه الدراسة التجربة الإبداعية للقاص محسن يوسف، بدءاً من مجموعته القصصية الأولى (وجوه آخر الليل)، وانتهاء بمجموعته القصصية الأخيرة (حكايات السيدة الجميلة)، وهذه الدراسة ليست تأريخاً للتجربة الإبداعية للكاتب، وإنما تلمس لتجربته القصصية وتطوراتها، والكشف عن التحولات التي طرأت على الموضوع الوطني والقومي وقد تم تتبع التغيرات التي طرأت على التجربة الإبداعية، والمضامين الفكرية للكاتب، وتناول التقنيات الفنية التي وظفها في قصصه، كالتقطيع، والعنونة، والمونولوج الداخلي، وتداعي الأفكار، والإشارة إلى أن الكاتب لايشقى وراء المصطلحات الحداثية، بل يبقى له صوته القصصي الخاص الذي يتفرد به، مستخدماً السرد النابض بالحياة.

كلمات مفتاحية : التحولات، محسن يوسف، ثنائية النهوض والانكسار.

المقدمة :

إن المتتبع للتجربة الإبداعية للقاص محسن يوسف[١]، يلحظ مدى التصاقها بالواقع المعيش، وبعناصره الثابتة والمتحركة، ومنذ أن بدأت تتفتح براعم تجربته القصصية في أوائل الستينات، كان

---

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٤= ٢٠١١/٦/٢٥ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٤ = ٢٠١١/١٠/٦

[١] - يجهل محسن يوسف مكان ولادته وتاريخها، ولم ينعم بحنان والديه، أعود لأكرر، فتاريخ ولادة محسن يوسف ومكانها، مشكلة تقع بين احتمالين، وهو راضٍ بهما، فالزمان : ١٩٣٦-١٩٣٩، والمكان : اللاذقية أو طرابلس، وهو يعشق المدينتين، والزمن أهم ما يريحه فيه، هو أن التاريخين منحاه لقب (ابن السبعين)، وهو عنوان آخر قصة كتبها = مات والد محسن يوسف، وكان أصغر من أن يعي ما حدث، ولحقت به أمه، كأنه طائر لا سرب له على ساحل الوطن وداخله، ليعيش رحلات ابن بطوطة بين جبال وطنه الكبير وسهوله. يشير الكاتب إلى أن هذه الحياة التي عاشها أسهمت بشكل كبير في رؤيته حول الإنسان والمجتمع والعالم، وأنها تركت بصمات واضحة على عالمه القصصي.

واضحاً أن الهمّ الوطني والقومي يؤرقه أكثر من غيره من الهموم، بل إن تجاربه القصصية الأولى تجسد تلك المعاني، ربما أكثر مما جسدت قضايا الفن والإبداع.

وإذا كان الكاتب قد أولى أهمية قصوى للمضامين الفكرية، فهذا لا يعني أنه لم يطور أدواته الفنية، و لم يستفد من تقنيات القصة الحديثة، بل سنكتشف أنه ظل حريصاً على التجريب والتحديث والاستفادة من التجربة الإنسانية في كتابة القصة القصيرة شكلاً ومضموناً.

وهذه الدراسة لا تقيد نفسها بمنهج معين، وإنما تحاول الاستعانة بما يفيدها من مناهج البحث الأدبي، ولا سيما التاريخي، وبناء على ذلك تم توزيع البحث على القضايا الآتية :

- تضاريس التجربة الإبداعية في قصص محسن يوسف.
- ثنائية النهوض والانكسار في الموضوع الوطني والقومي.
- الانسحاب من المجتمع والانكفاء على الذات.

١- تضاريس التجربة الإبداعية في قصص محسن يوسف :

اعترف ـــ دون تردد ـــ أن رحلة هذا الكاتب مع الزمن والأدب، رحلة طويلة، تصعب الإحاطة بها، وإذا ما تأملنا عناوين مجموعاته القصصية، نجده يعترف هو الآخر، عبر هذه العناوين، بحجم المكابدة والعذاب والصبر، وشراسة المعارك التي خاضها، لاعتلاء مكانته القصصية المميزة. وأول ما يلفت النظر في التجربة الإبداعية والمضامين الفكرية في قصص محسن يوسف، أن عالم المصيبة

نال شهادته الأولى متنقلاً بين قرى منطقة (صلنفة) واللاذقية، وانتسب إلى كلية الآداب بجامعة اللاذقية، قبل أن تحمل اسم (تشرين).

لكنه تابع دراسته على ساحل بحره الأبيض في مدينة الإسكندرية المصرية، ومن هناك فرَدَ جناحيه وطار، ليعبر البحر، زار تركيا من شرقها إلى غربها، وتذكر جبال اللاذقية، وهو على قمة جبل (فيتوشا) في صوفيا البلغارية، وأخذه الزمن بعيداً وقريباً، وكان يكتب ويكتب، وينشر في صحف الخمسينات والستينيات، ومن وحي رحلاته، كتب للأطفال قرابة (٢٥) عملاً، وسيناريو واحداً بث عبر التلفزيون السوري، واحتفت عناوين ما كتبه للأطفال باسم (السندباد)، فرحلاته تحفل بالمعلومات عن أماكن زارها ضمن قالب حكائي يسعد الأطفال .... مع اهتمامه بأدب الطفل، أصدر في الدراسات سبعة كتب، وثلاث روايات، واثنتي عشرة مجموعة قصصية مع أعمال قادمة قيد النشر. (حوار أجريته مع الكاتب، ٢٠ تشرين الأول ٢٠١٠.)

والانتكاس واليأس والمعاناة والقهر والاغتراب وفقدان العلاقة الأساسية مع العالم ــ ولا سيما بعد نكسة حزيران ــ يشكل المحور الرئيس في عالمه القصصي.

أما العناوين، فالكشف الملحق يحتويها، ولا ضير من ذكرها، حسب تناولنا لبعض قصصها، وتلمس ملامحها، في هذه الدراسة، والمجموعات هي : (وجوه آخر الليل ــ معرض صور ــ عالم المواطن م ــ الطريق الطويلة ــ الطيور ــ أحزان تلك الأيام ــ الوقوف على الرؤوس ــ اعترافات فارس الزمان ــ آخر الرجال ــ كالذكريات ــ أحزان آدم ــ حكايات السيدة الجميلة) .

والملاحظ في العناوين أنها تحمل رموزها ودلالاتها، فمعرض صوره أو عالمه واسمه يبدأ بحرف الميم، تتزاحم في هذا المعرض أو العالم، الصور والوجوه والرؤوس، والطيور والفرسان والرجال والذكريات والحكايات والأحزان، وكل هذا يرافق رحلته، وهو يطأ أديم الطريق الطويلة، عابراً المسافات والسنين ...

إن وقفة متأنية عند قصص الكاتب تكشف لنا أن قصصه جميعها تنتقد الفساد والتدهور والعسف والهزيمة بمنتهى القوة، وتنطلق من منطلق الحرص على الهم الوطني والقومي، ولكنها تقدم صورة سوداء كالحة للواقع، وعلى الرغم من محاولات واضحة لغرس الأمل في النفوس، فإن عالم هذه القصص يظل ينوس بين النهوض والانكسار.

٢- ثنائية النهوض والانكسار في الموضوع الوطني والقومي:

يبدو جلياً أن ثنائية النهوض والانكسار تكاد أن تنسحب على الأعمال الإبداعية للقاص محسن يوسف، وربما يعود ذلك إلى تمزق روح الإنسان العربي بتأثير صدمة الهزائم التي تتالت، فظهرت بوادر الانكفاء على الذات، غير أن محسن يوسف لم يفقد الأمل، وظل يؤمن بقدرة الإنسان العربي على النهوض من قلب الهزيمة.

تضم المجموعة الأولى (وجوه آخر الليل)، القصص الآتية : (الليل، السبي، الخيوط، البلد المهجور، سقوط الورود الحمراء، الطفل الخامس، الوحش، الوجه الذي لا ينسى، مطر خط الاستواء، الشمس في درجة الصفر، الجوع، سماء لا تمطر، الجبل، اللعبة، وجه بلا ملامح، صور لوجه واحد).

لنقرأ الإهداء الذي افتتح به مجموعته :

" الفجر الذي ننتظره، هو الجنين الرائع لذلك الليل الطويل الذي نزل ببغداد مع الغزو المغولي، فإلى كل الذين ماتوا، ضاعوا، جاعوا، فقدناهم أو نسيناهم. إلى: كل الذين عملوا، ضحوا، تشردوا، وذاقوا مر العذاب. إلى هؤلاء جميعاً، لأنهم كانوا المنارات التي تحدت الليل، وظلت تومض في العيون والقلوب، بانتظار الفجر الذي يولد ... "[١].

هذا الإهداء الذي افتتح به الكاتب مجموعته الأولى، يمكن أن يتصدر مجموعاته التالية كلها، فهؤلاء الذين أهداهم كتابه الأول، هم شخصياته في جميع أعماله، وهم عالمه الذي يعشق، وينهل من سلسبيل عطائهم وتضحياتهم، واستمرارهم في الليل الطويل الذي أعقب غزو بغداد، وتشير عناوين أغلب قصص المجموعة إلى ذلك، وينهي قصة (الطفل الخامس): " بأمنية الأب أن يكون لديه عشرات الأولاد، فهم الذين سيهزمون الغرباء في الحروب القادمة "[٢].

إننا نلحظ من خلال التوقف عند بعض قصص هذه المجموعة أن الهزيمة والانتكاس، وفقدان العلاقة الأساسية مع العا لم يغلف هذه القصص، وقد غابت إمكانية المصالحة مع العا لم، وربما تعود تلك الرؤية القاتمة إلى الهزائم التي تتالت بدءاً من نكبة فلسطين، مروراً بهزيمة حزيران، وانتهاء بمسلسل التنازلات التي قدمها العرب للكيان الصهيوني، وما زالت تقدم، وقد أدى ذلك كله إلى اقتلاع القاص من جذوره.

نكتشف أن قصصه في مجموعته الثانية (معرض صور) تحمل نغمة تفاؤلية، وأملاً فردياً وقومياً، وحساً إيجابياً في إمكانية المصالحة مع العالم، والنهوض من مستنقع الهزيمة، فيبشر في آخر صفحة منها، وآخر الكلام بأن الفجر الذي ينتظر " يبدو كطائر أبيض، يقترب من البيوت التي كانت ما تزال في الليل "[٣].

---

[١] – محسن يوسف، *وجوه آخر الليل*، ص٥.

[٢] – *المصدر نفسه*، ص٤٥.

[٣] – محسن يوسف، *معرض صور*، ص٨٤ .

وتضم المجموعة أربع عشرة قصة، وهذه عناوينها : (السباق، القتل، المطر، البحر، زهرة، الرايات، معرض صور، وجهان، جرح عبد الرحمن، ولادة في الجانب الآخر، الحصادون، مذكرات إنسان من الدرجة الثالثة، الصيادون والطرائد، الطائر الأبيض).

وأتوقف عند قصة (جرح عبد الرحمن) [١] لدلالتها التاريخية، وفرادة ما استدعته من التاريخ، فالكاتب يستحضر شخصية القائد العربي عبد الرحمن الغافقي، وقد استولى على مدينة بوردو في فرنسا، ويزحف باتجاه مدينة تور، وبلعبة فنية بارعة، يقارب الكاتب الإحساس بالانتصار، في زمنين مختلفين، ويوم واحد، هو يوم سبت من أيام تشرين الأول عام ١١٤ هـ / ٧٣٢ م، وسبت آخر من أيام تشرين الأول عام ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م، وها هو القائد العربي صانع انتصارات السبت الأول، يفخر بما تحقق في حرب تشرين ١٩٧٣... لنقرأ الحوار الذي صاغه الكاتب بطريقة موحية وعميقة:

- ألم يشف جرحك يا عبد الرحمن؟
- إنه يترف منذ ثلاثة عشر قرناً.
- وهل سيظل يترف؟
- كلا ... بدأ يلتئم" .... [٢]

تكتسب هذه القصة أهمية خاصة من خلال العودة إلى التاريخ، لأنها تتصدى للموضوع القومي عبر " اختزال التجربة البشرية، وتكثيف الفعل في لحظة هي الزمن، وفي مدى مفتوح هو التاريخ " [٣].

ويبدو جلياً أن حرب تشرين التحريرية تشكل النقطة المضيئة في سماء الأرض العربية في العصر الحديث، ومن هنا نرى أنه ظل يؤمن بقدرة الإنسان العربي على النهوض وقهر الهزائم.

ويتجلى الهم الاجتماعي جلياً في هذه المجموعة عبر رصد المآسي التي يعانيها المواطن، حيث إن ظروفاً اجتماعية فرضت كثيراً من ظواهر التشدد والقمع والاستلاب، جعلت القاص ينكفئ إلى الداخل، وتتوضح هذه الرؤيا في قصة(القتل) [٤] من خلال العلاقة بين الحب المحاصر، وقوة التقاليد،

---

[١] - المصدر نفسه، ص٤٥-٥٠ .

[٢] - محسن يوسف، *معرض صور*، ص٤٩.

[٣] - عبد الله أبو هيف، *الأدب والتغير الاجتماعي في سوريا*، ص٢١٦ .

[٤] - محسن يوسف، *معرض صور*، ص١٢-١٣.

والأعراف الاجتماعية والشرائع السماوية، كما يصورها في هذا المقطع، الذي يقول فيه : " نفضا الغبار والأشياء العالقة بهما، ووقفا يلاحقان الليل من الشرفة، قال:

- سيرانا الجيران.

عندئذ ... سمع صوت تنفسها

- خنجر أبيك سيقتل ابتسامة فجر.

رأى عينيها تتوهجان

- ربما قتله أخوك في أحشائك ...

يداها تضغطان بقسوة :

- سيتبرأ منك جميع أقاربك.
- خذني معك.
- المدينة ستخرج خلفك كلها. ربما رجموك "

استطاع الكاتب في هذه القصة أن يضع يده على الجرح، مبيناً أن قوى الشر الاجتماعية تقف دائماً في وجه العلاقات الإنسانية لقهر الحب واغتياله، وقد وفق القاص فنياً في المعمارية الفنية لهذه القصة عندما خفف من سلطة الحادثة، واستعاض عن ذلك بالجو العام الذي يفضي إلى وحدة الانطباع.

تضم المجموعة الثالثة (عالم المواطن م)، عشر قصص، يقدم بعضها لقطات من حرب تشرين التحريرية، يبتعد فيها عن المباشرة، فيلجأ إلى إسقاط التاريخ على الواقع المعاصر، وفي بعضها الآخر يلجأ إلى الرمز. ويتناول في بعض قصصها قضايا الذبح والغموض والظلم والعسف والحرمان، مما تمتلئ به الحياة، وقصص المجموعة هي: (مذكرات رجل ميت، مدينة الموتى، الظل، الجثة، مجموعة صور للمواطنة ق، غزاة مدينة ف، الأيام الملونة، المواطن م ، الخروج، معرض عن حياة عاشق قديم).

تقارب حرب تشرين قصة (مذكرات رجل ميت) [١] بورقة نعي لرجل مزق ثيابه وبكى، كسر سيف جده القديم، وحلم بسيف من ذهب ليقاتل الأعداء، ثم مات ليقف فارس مشرق الوجه على

[١] - محسن يوسف، *عالم المواطن م*، ص٩.

مقربة من ضريحه، ويكتب على حجارته: " ننعي إليكم المدعو .... الذي فارق الحياة ظهيرة هذا اليوم، السبت،السادس من تشرين الأول لعام١٩٧٣ ميلادي".

الحدث في هذه القصة نتاج واقع وذات في آن واحد، واقع حرب تشرين التحريرية، وذاتنا حيال هذه الحرب، والقاص كان أميناً في رصد أحداثها، ولا سيما إذا عرفنا أنه شارك فيها، ومن هنا يتحقق في هذه القصة الصدق الفني والواقعي في آن معاً.

القصة الثانية من هذه المجموع، نشرت في أحد أعداد مجلة الآداب اللبنانية، عام ١٩٧٥، وعنوانها (مدينة الموتى)، وكتب عنها الكاتب المصري الدكتور سيد حامد النساج ما يأتي [١] :

"مدينة الموتى، تجربة فنية لصهر نوع من الإحساس بالضيق من الواقع المعيش، في محاولة للانفلات من أسر المكان والسماء والأرض إلى حيث تكون الأسوار محطمة والسماء كبيرة. والعدل والحق والمساواة شيئاً واقعياً حقيقياً حياً ".

أما القصة المعنونة (المواطن م)، فقد تناولها الدكتور هاني الراهب في إحدى دراساتها، ومما كتبه، ما يأتي [٢] :

" تبدأ ــ المواطن م ــ بمنسوب عال من التوتر، يحافظ عليه الكاتب بنجاح مستمر ومطرد، ويتقدم مباشرة إلى المفاصل الأكثر حساسية في دراما حياتنا المعاصرة، ويجهر بعوراتها المكشوفة المتأبية على التغطية. إن (المواطن م) لا يموت، وسواء أكان مواطناً أم وعي مواطن، وبالتالي وعي شعب بأكمله، فقد استطاع أن يرد الموت عنه إلى جلاديه"

إننا نجد في قصص هذه المجموعة ملامح لاتجاه واقعي، يحاول معه الكاتب معرفة الواقع، وينحى في هذا التعريف مع حركة التاريخ، ومن خلال أدواته الخاصة، يقول القاص في قصة (مذكرات رجل ميت) [٣]:

- إلى أين أيها الرجل؟

---

[١] - سيد حامد النساج، *مجلة الآداب*، ع١١-١٢، ص٣٦.

[٢] - هاني الراهب، *مجلة الموقف الأدبي*، ص١٣١.

[٣] - محسن يوسف، *عالم المواطن م*، ص١٠.

- أنا ذاهب إلى دمشق.
- لماذا ؟
- لن نسمح للتتار بتدنيس ....

حوم طائر أسود فقضم الرأس الشامخة قبل أن يتم الرجل ما كان يود أن يقوله " وهكذا نلاحظ اهتمام الكاتب بإسقاط التاريخ على الواقع المعاصر، وقد تكون هذه الموضوعات التاريخية " حيلة أدبية للتخفيف من وطأة النقد الموجه إلى المجتمع"[١].

تضم المجموعة الرابعة (الطريق الطويلة) أربع عشرة قصة تمثل ـــ في معظمها ـــ تطوراً واضحاً في النضج الفني، والتجريب والتحديث في القصة القصيرة، تتكلم عن حياة المسحوقين والمعذبين والمناضلين ... تبرز النقاء الإنساني، والتماس البياض من السواد، وتعكس تحولات الموضوع الوطني والقومي، وهذه عناوينها: (تغريبة القرن العشرين، عرس الرجل العاشق، الطريق الطويلة، الستائر السوداء، الطوفان، سفر برلك، صورتان لوجه واحد، جريمة الحي الساحلي، الذئاب، الليالي، الشقي، عش الحمام، طائر الأعالي، الضفاف الجميلة) .

وتقدم قصة (سفر برلك)[٢] " العالم وقد اجتاحه الكسوف، وسيطر عليه الظلم والجبروت والجريمة والجوع والخيانة والتخاذل والخنا والقوادة، ومن خلال قصاصات من الصحافة اليومية ومقاطع من مؤلفات مختلفة يكتشف المرء أن العالم خلق مشوهاً، وشب وترعرع، وكلما تقدمت الأيام ازداد الفساد والقمع والاغتراب استشراء، وأن الفساد توأم الإنسان خلق معه، وسيحمل معه على الألواح ".

وهكذا يعتقد بطل القصة الكاتب م. م. يوسف صاحب مخطوط (الشمس تظهر من الغرب) الذي يقدم في هذا المخطوط :

" شهادات على عصر قذر، فالحياة تلوثت إلى درجة التعفن، فقدت الأمور نظافتها، وتعددت الوجوه، والعصافير هاجرت، والسماء مكتظة بأسراب الغربان والبوم، الأشجار هرمت وتكسرت

١ – محمود الأطرش، *اتجاهات القصة القصيرة في سوريا*، ص٣١١.

٢ – حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سوريا*، ص١٤٥.

أغصانها، اللصوص في كل مكان ... العهر والقوادة من سمات العصر العامة،و لم يعد البحر بمثل صفائه القديم،و لم تعد المدينة كما كانت، و لم يعد الفرح فرحاً"[١].

وعلى الرغم من إشارة الكاتب إلى أنه كان هناك فرح في الماضي، ولكننا لا نلتقي بما يوحي أن القهر والقمع والفساد والاغتراب أمر طارئ في المجتمع الإنساني، وربما يمكننا أن نشير إلى أن محسن يوسف يتقاطع في هذه القصة مع رؤية الكاتب (زكريا تامر) حول جوهرية الشر وأزليته وربما انتصاره.

وإذا كان القتام ينسحب على هذه القصة من بدايتها، ويصور كل مظاهر الاستلاب والقمع والشذوذ والجوع، غير أن القاص يحاول أن ينهي قصته بما يوحي إلى التفاؤل بعد إعدام السفاح الذي روع المدينة والأطفال " .... أعدم المدعو عمر الحاج صبيحة يوم الخميس الواقع في ١٩٧٧/٣/٢٤ .... وفي إعدام المذكور ما يشير إلى أن (السفر برلك) على وشك الانتهاء ... "[٢].

إن تقنيات ما قبل نزعة الحداثة مثل تيار الوعي والحوار الداخلي والقطع السينمائي واللمحات الأمامية والذاكرة الراجعة، تتجلى في هذه المجموعة، وتتكاثف ــ بشكل كبير ــ في قصة (الطوفان)[٣].

تمثل هذه القصة تحولات الموضوع الوطني والقومي، فالزناتي بن ساسة، بطل القصة،جندي مصري يسرح من الخدمة بعداتفاقيةكامب ديفيد،ويعود إلى قريته على ضفاف نهر النيل ليعمل في الفلاحة، وبدأت الآثارالسلبية لاتفاقيةكامب ديفيد تتوضح تاركة آثارها على حياة المواطن المصري، وتحاصر الكوابيس الزناتي، ويحلم حلماً مخيفاً مفاده: أن مياه النيل جفت، وأنها حولت لإرواء إسرائيل، أما الكابوس الآخر فهو أن ذكر الجاموس تمرد عليه، ورفض الانصياع لعمله اليومي، والكابوس الثالث تجلى في أن زوجته قد تزينت له، فعجز عن الاقتراب منها، واشتبه بأن ذكر الجاموس حل محله،

---

[١] – محسن يوسف، *الطريق الطويلة*، ص٢٦-٢٧.

[٢] – *المصدر نفسه*، ص٢٩.

[٣] – *المصدر نفسه*، ص٦٩-٧٦.

وتتكرر الكوابيس، فيجد نفسه في مواجهة زعيمه الأسمر ذي العينين الثعلبيتين الذي حاول الانقضاض عليه وتغييبه في السجن.

يقاوم الزناتي، ويصمد في وجه الطغيان المتمثل بشخصية (السادات) الذي حول النصر إلى هزيمة وكبّل مصر بقيود الإذلال والخضوع، فينجح في قهر الطغاة، فيتبدد الكابوس، ويعود النيل صافياً أزرق، وينصاع ذكر الجاموس، وتتجلى الزوجة في بهائها وانسجامها.

ونرى أن تلك القصة تمتلك كل أدوات الإبداع الشكلي والمعنوي واستطاع ببراعة أن يعبر عن التحولات التي أصابت الموضوع الوطني والقومي " أجمل ما في هذه القصة السياسية أنها خالية من الخطابية، فهي تشرح وضعاً سياسياً معيناً، وتعالج رد الفعل الشعبي المعاقى ضد الخيانة، وتنتهي أخيراً بتأكيد قيم الصمود واليقظة الشعبية وانتصار الموقف الوطني، وانتهاء الخيانة والمعاناة " [١].

يواجه الزناتي الطاغية في المقطع الأخير:

" استشاط الرجل غضباً وأصبح له عشرات الأيدي، امتد بعضها وأحاط بالزناتي، كان جنود الأعداء ــ آنئذ ــ يحاولون تطويقه وقتله، بينما الضفة الشرقية للقناة تفتح ذراعيها لاحتضانه، داهمة إحساس حار، وكانت رجولته تزداد عنفواناً، وحوله يتجمع رفاقه في المعسكر وسكان قريته، فانقض على الرجل، أخذه إلى جسده الذي تحول إلى قبضة قوية ساحقة راحت تضغط وتضغط، والرجل الأسمر يتلوى ألماً. كان فمه المفتوح يكبر ويمتد في استغاثة طويلة، وعندئذ رأى الزناتي مياه النيل تطوف، وتطوف، وتغمر جميع الأراضي، تروي قطنه، وتنساب بغزارة بين أعواد قصب السكر، وكانت زوجته ــ عندما استيقظ ــ مستلقية وعلى وجهها علامات الرضى والنشوة، فنهض وأطفأ المصباح ثم عاد إليها " [٢].

أما قصة (الستائر السوداء) [٣] فهي تتمحور ضمن الموضوع القومي، وتتجه إلى أرض الكنانة لتجسد مأساتها الاجتماعية والسياسية. إن بطل القصة (صابر أبو الفقر) يحاصره البؤس والحرمان،

---

[١] – حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سوريا*، ص١٧٠ .

[٢] – محسن يوسف، *الطريق الطويلة*، ص٦٧-٦٨ .

[٣] – *المصدر نفسه*، ص٥٥-٦١ .

تنقطع به السبل فلا يجد حلاً لمأساته إلا بالتضحية بزوجته الجميلة التي ترتمي في أحضان الأغنياء وذوي النفوذ، وعلى الرغم من تغاضيه عن علاقات امرأته المشبوهة، فإنه يظلم مرتين : المرة الأولى في تغاضيه عما تفعله الزوجة، والمرة الثانية عندما تلفق له تهمة، ويوضع في السجن، وهناك يتعرض للقهر والعذاب، ويخرج من السجن، ويدفع به إلى سيناء لمقاتلة الأعداء بعد أن يعبر القناة مع العابرين، ولكنه يفطن أخيراً إلى جوعه وبؤسه، ويستشهد في ساحة القتال، وهذه الحقيقة المرة ماثلة في ذهنه، شيء واحد فقط اختلف معه بعد عملية العبور، هو أن اسمه انقلب من (صابر أبو الفقر) إلى (صابر أبو الفخر).

يشير الدكتور حسام الخطيب [١] إلى " أن هذه القصة المرموزة تحكي حكاية الشعب العربي في مصر كله، هذا الشعب هو الصابر، وهو الفقير، وهو الذي انتهكت حرماته، وأغلقت عليه أبواب السجن الكبير، وسلطت عليه أسواط العذاب، وأخيراً هو الذي جند لعبور سيناء، وهو الذي انتصر، وهو الذي احتفظ بتراث البؤس والفقر والاضطهاد. إن القصة تنجح في تأكيد هذه المعاني من خلال تقنية سردية تقليدية، تتخذ شكل فقرات إخبارية ذات عناوين صغيرة، تنقل المشكلة مرحلة مرحلة، ولا تخلو من خفة ورشاقة وبراعة في الانتقال من نقطة إلى أخرى، وهو انتقال منطقي غالباً ومتسلسل زمنياً ".

وهذه المجموعة، وفي كل قصصها، توجز حكاية المواطن العربي، وما يعانيه من قهر، غير أن الكاتب لا يفقد الأمل، ويبقى مؤمناً بقدرة الإنسان العربي على النهوض، وقهر الهزائم، لنقرأ سطوراً من القصة الأخيرة (الضفاف الجميلة) [٢] نلمس حال هذا المواطن قبل نكسة حزيران ١٩٦٧ م :

" قال شاب صغير لرفيقه :

– ليس في الوطن ما يسر، لحقت بنا طائرات الأعداء إلى المخادع، لم نعد نحلم بالفتيات. إننا أسرى يا صديقي ... ".

---

[١] – حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سوريا*، ص١٨٠ .

[٢] – محسن يوسف، *الطريق الطويلة*، ص١١٤ .

إنها الضفة الأولى، أما الضفاف الجميلة، فتتجلى بعد حرب تشرين التحريرية عام ١٩٧٣، يعود الرجل البطل منتصراً، ليسعد أنثاه التي تعشقه، وها هي تبشره بما زرع في أعماقها، إنه الجنين المنتظر، واسمه تشرين، قائلة :

" – تشرين يتحرك في أحشائي، أحس به ينبض بين القلب والعينين، وأحس أن أعماقي مضاءة بآلاف المصابيح الخضر .... ".

وفي قصة (الطريق الطويلة) [1] يتابع القاص رصد التحولات الاجتماعية وصراع الإنسان مع قوى الإحباط، ينهض (صابر) للثورة على النظام الاجتماعي السائد الذي يجرد الإنسان من إنسانيته ويصهره في بوتقة الحرمان والمرارة والفقر، موجهاً اهتماماً خاصاً إلى فكرة الصراع الطبقي. وتلجأ سلطة المعمل إلى الدهاء للقضاء على تطلعاته في إقامة نظام اجتماعي تسوده العدالة، ولخلق شرخ في علاقاته مع رفاقه في المصنع.

يطلبه المدير ويطلعه على تقرير عن تحركاته المشبوهة في المعمل " إن العامل (صابر) يستقبل بعض العمال في منزله ... يقول كاتب التقرير: إن اجتماع صابر بهؤلاء العمال ما يزال غير واضح المرامي، وإن كان يستبعد وجودهم لديه لأسباب تتعلق بالأخلاق، فزوج صابر تبدو محتشمة ورصينة، على الرغم من كونها جميلة " ويقرر المدير أن يبعد صابر عن هذه المطالب التي قد تشكل ثورة في المصنع، ويسميه مسؤولاً عن شؤون العاملين محاولة منه لرشوته. يحاول (صابر) أن ينقل رغبات العمال إلى الجهات العليا، حمل صابر طلبات العمال إلى الجهات المختصة، قطع سهولاً واسعة، وعبر أنهاراً ورأى شاطئاً يغص بالبواخر المبحرة والراسية، وقابل رجالاً عديدين لهم مختلف الصفات والألقاب، وحفل جواز سفره بأسماء مدن كثيرة : مدينة الريح، مدينة الربيع، الدار البيضاء، مدينة الخرطوم، عمان ... الخ " . ولكنه أدرك أن هذه المطالب ذهبت في مهب الريح، تقترب لحظة الاختيار الصعب، يقرر صابر الاستقالة والعودة إلى النضال ... " بتاريخ ١٩٦٣/٣/٥ وجدت إحدى الدوريات جثة ملقاة على قارعة الطريق، وقد غمرتها الثلوج التي تساقطت خلال الليل الفائت ".

[1] – المصدر نفسه، ص٧٣ – ٧٧ .

إن هذه القصة تمثل مرحلة الالتزام بقضايا الإنسان، ولكننا نرى أن القاص يعطي الأولوية للقضايا الفكرية ـــ في هذه القصة ـــ على حساب التشكيل الفني؛ لأن الهم الاجتماعي يطغى على غيره من الهموم عند الكاتب الذي يريد إيصال أفكار بعينها، آمن بها، ودعا إلى النضال الدؤوب لتحقيقها.

المجموعة الخامسة (الطيور) وهي أقرب أعمال الكاتب إلى البحر... فعناوين أغلب قصصها، يلوذ بالبحر، ويلتصق به، لنتأمل هذه العناوين: (طيور البحر، عريس البحر، خطر البحر، فرح البحر، سر البحر، موت البحر)، وتحمل بقية القصص، العناوين التالية : (ظبية الجبل، الحب، ثغرة في الجدار الغربي، الرجل الذي لا يموت، الطائر العائد).

ولعلي في تلمسي لهذه المجموعة، وسواها من أعمال الكاتب، أعذر من يحاول دراسة نتاج هذا القاص، لاتساع عالمه القصصي، وتنوع موضوعاته، وكثافة ما يطرح، ففي قصته (طيور البحر) يعانق أبطال بحريتنا السورية، وهم يذودون عن ساحلنا، في ملحمة تحتاج الكتابة عنها إلى كتاب كبير، ولهذا اكتفى مرغماً، وانتقل إلى قصة أخرى، هي (ثغرة في الجدار الغربي) [1] والمقصود بها (ثغرة الدفرسوار) في جبهة مصر، والتي غيرت مجرى حرب تشرين ١٩٧٣ م .

لنقرأ مقاطع من الحوار المفترض الذي أجراه الكاتب مع أحد الضباط، ومع الفريق سعد الدين الشاذلي :

يسأل الكاتب أحد ضباط الحرب :

" — ماذا كان يضير حاكمكم لو أغلق الشاذلي تلك الثغرة ؟

يجيب الضابط :

— لو انتصر الشاذلي لشكل خطراً على الحاكم، ولانقلبت موازين اللعبة التي بدأت في الدفرسوار والكيلو ١٠١ .

يعود الكاتب ويوجه سؤالاً، للفريق سعد الدين الشاذلي:

الكاتب : – لماذا لم تمتثل لأوامر الحاكم بشأن ثغرة الدفرسوار ؟ ..

القائد:– كيف أمتثل وأنا المسؤول أمام التاريخ والأجيال والأمة العربية ؟

[1] – محسن يوسف، *الطيور*، ص١٠٥–١٠٦ .

يستمر الحوار ، وقد حقق الأعداء أهدافهم، وكذلك الحاكم :

الكاتب : الحاكم أقالك وأساء إليك .

القائد : فعلت ما يتوجب علي، وفعل هو ما يناسب أغراضه.

الكاتب : لو فرضنا أنك نجحت في تصفية الثغرة، فماذا كانت النتيجة؟ ...

القائد: إغلاق الثغرة كان ميسوراً، وبعدها كان يمكن لنا أن نثأر لكل المسرحيات التي سموها حروباً ".

وربما كان الإنصاف يقتضي الإشارة إلى أن محسن يوسف يبدو أكثر كتاب جيله اهتماماً بالموضوع القومي، ولا سيما ابتداء من حرب تشرين، مروراً بزيارة السادات للقدس، ومسلسل الأحزان القومية الذي تلاه. هذه الأحزان شكلت خيبات كبرى عند الكاتب، فانسحب من دائرة الصراع مع المجتمع، وانتقل إلى صراع جديد، هو الانكفاء على الذات للتعبير عن الآمال الخائبة، وإن كان يحاول في بعض قصص هذه المرحلة النهوض، غير أن الأحلام سرعان ما تتحول إلى سراب .

٣- الانسحاب من المجتمع، والانكفاء على الذات:

بعد كل ما حدث ويحدث، يحدثنا محسن يوسف عن أحزانه في مجموعته (أحزان تلك الأيام)، وعبر قصصها تغمرنا الكآبة، ويشعر الإنسان أنه محاصر بالزمن، وهي بكامل ما تحتويه من قصص أقرب إلى رواية، وزعت على مقاطع، حملت عناوين، تؤكد ما توحي به، كلمات المأساة والفاجعة والنكبة والموت، وهذه العناوين هي: (العذاب، الحب، الموت، آخر الأحزان، مكان ليس في العالم، قصة حب، زهرة الياسمين، يوم رمادي بين السماء والأرض، جبال البحر الأسود، الجدران السوداء)

إنها عناوين تعبر بصورة ما عن حال كاتبها، إذ تذكرنا ما ورد في مقدمة هذه الدراسة، فمحسن يوسف فقد والده صغيراً، وهو في القصة الأولى، أو المقطع الأول منها وعنوانه (العذاب) [١] يؤكد أن مجموعته (أحزان تلك الأيام) هي صور أو ملامح من حياته، لنقرأ مقاطع تشير إلى هذه الفرضية، يقول

[١] - محسن يوسف، *أحزان تلك الأيام*، ص٩-١٠.

على لسان بطل القصة: " فقد والده، ولا يتذكر كيف حدث هذا. الجميع يقولون : إنه سقط في إحدى معارك الاستقلال، وربما سقط لغير ذلك ... ".

" منذ البداية، عاش في عا لم تكتنفه الأسرار والمتاعب، في المدرسة، يضحك الفتيان، وكذلك الفتيات، من ثياب المدينة التي يرتديها، ومن صوته الناعم، وكلماته التي تختفي منها الحروف الثقيلة ... ".

"حتى أمه، اختارت قريناً ثانياً، وأصبح سريره وحيداً هو الآخر، في غرفة صغيرة، تطل نافذتها الضيقة، على واد يخشى وحوشه وأفاعيه،وغموضه الرهيب".

إنها مأساة، بدأت بالموت والوحدة، وسلسلة لا تنتهي من الأحزان، إنها قصة محسن يوسف، الكاتب البعيد عن الأضواء، في عا لم قاس لا يرحم، يصارعه بقلم صبور لا يهاب.

أما التشكيل الفني في هذه المجموعة فقد تجلى في تعميق التقنيات القصصية الجديدة كالمونولوج الداخلي، وتداعي الأفكار والأحلام والكوابيس، وإسقاط الحادثة من مركز الصدارة، والاستعاضة عنها بالجو العام، فلم يعد الحدث يتطور إلى أن يصل إلى الذروة، ثم يبدأ بالانحدار إلى ما يسمى بلحظة التنوير.

تدور مجموعة (آخر الرجال) حول مشكلات فردية وقومية وإنسانية، مبرزة الهم القومي فوق كل الهموم الأخرى، موضحة الصراع بين قيم الخير والشر، والحق والباطل، والعدالة والظلم، والسعادة والشقاء.

وتضم تسع قصص هي : (أحر من الجمر، حجر من السماء، سور الخلاص، السور القديم، الاحتفال، أحزان تحت الشمس، الغجر، الانتصار، آخر الرجال).

ولأن قصة (آخر الرجال) [1] صورة بالغة الدلالة، لما يعاني بطلها من شقاء وآلام، في سبيل تأمين لقمة العيش لأولاده، رأيت تلمس ما تطرحه، ويود الكاتب قوله للآخرين، فالبطل متقاعد، عاطل عن العمل قذفت به الحياة والسنون إلى الظل، وها هي زوجه التي يرعبها فقر الدم الذي يغزو أجساد

---

[1] - محسن يوسف، *آخر الرجال*، ص٨٩-٩٠.

أبنائها، والشحوب الذي يشوه ملامحهم، تفح في وجهه صارخة مؤنبة، لسكونه كالنساء، فماذا يفعل؟ وهو الذي كان يرمح كحصان قوي، ويحقق أهدافه وما يرغب فيه.

" تلمس صدره، فوق هذا الصدر عشرات الأوسمة، كلها تبرق وتلمع، وتؤرخ لجيل من الناس أعطى كل شيء، و لم يأخذ شيئاً. وأمام نظرات أفراد أسرته المتسائلة يقصد غرفته، ويعود حاملاً علبة قديمة، يدنيها من فمه ويقبّلها : " توهجت المعادن العزيزة، وهو يتفقدها وساماً وساماً، أشار إلى أحد أولاده فاقترب. دفع العلبة إليه : - بعها ... لم أعد بحاجة إليها " [1].

إننا نرى أن محسن يوسف في هذه المجموعة قد خطا خطوة متميزة إلى الأمام، إذ جعلنا نحس ذاته، ونتلمسها في كل سطر من أعماله القصصية، نحن هنا، لا نعني تلك الذاتية التي تشوه الواقع الموضوعي الذي يصوره الكاتب، بل نعني تلك الذاتية العميقة الشاملة الإنسانية التي تكشف في الفنان إنسانيته وقلبه الدافئ وروحه اللطيفة وسموه،" الذاتية التي لا تسمح له بالاغتراب عن العا لم الذي يرسمه، بل تجعله يمرر عبر روحه الحية ظواهر العا لم الخارجي، فيمنحها من خلال ذلك روحاً حية " [2].

ويمكن أن نقول عن قصص الكاتب في هذه المرحلة إنها تمثل انكسار الأحلام والانكفاء على الذات، ولكن مع ذلك تبقى في قصصه مساحة للضوء، رغم فداحة الأخطار، وقصص هذه المرحلة، ضمتها رباعية قصصية، مع رواية قصيرة، والمجموعات هي: (كالذكريات ،أحزان آدم، حكايات السيدة الجميلة)، تضم مجموعة (كالذكريات): (حكايتان من الماضي، حكاية ١١ أيلول ٢٠٠١، من حكايات الأحباب، رسالة حب، حكاية حب غزاوية، المواطن ياء، الوجه الغارب، رجل يعرفه الجميع، حكايات آخر الزمان).

في مجموعة (أحزان آدم) القصص التالية: (الحرب في موقع متقدم، كالذكريات، آدم يعترف، فوق الأرض تحت الشمس، اعترافات قبل النهاية، أحزان العصفور الصغير، العصافير، يكفي).

أما آخر المجموعات المنشورة (حكايات السيدة الجميلة)، فتضم : (سيرة السيدة البحرية، حلم اللحظات الأخيرة، رسالة لم ترسل، أيام في قلب الليل، محاكمة القاتل القتيل، الحبيب المدلل،

---

[1] - محسن يوسف، *آخر الرجال*، ص٨٩-٩٠.

[2] - بيلنسكي، *الممارسة النقدية*، ص١٦٣ .

وامعتصماه، ضريح آخر الرجال)، وأتوقف عند دراسة عن هذه المجموعة للدكتور ياسين فاعور[1] وعنوانها : (محسن يوسف وفانتازيا القصة القصيرة، رباعية قصصية أنموذجاً)، يذهب في دراسته إلى أن هذه المجموعة تشكل " قفزة نوعية في عالمه القصصي الرحب، ومن حيث ندري أو لا ندري نعيش في عالمه القصصي المتخيل وحاضره الذي يعيشه " ويلاحظ الدارس غلبة عنصر الحكاية على قصص المجموعة كالذكريات، وكذلك مجموعة حكايات السيدة الجميلة، ويتغلب عنصر الزمن على قصص مجموعة أحزان آدم " وعلى محوري الزمن والحكاية، يقدم القاص تقنية قصصية، يفتن في التحليق في عوالم تاريخية ليصل إلى عظة أو عبرة "، وبعد طواف طويل، في عا لم هذه الرباعية، يصل الناقد إلى القول بأن : " القاص يتناول موضوعات الساعة وأحداث الحياة، يحلق، ويهدم، ويحلل، ويستذكر التاريخ، وينقد والألم يعتصر نفسه، ويصرح بملء فيه وامعتصماه، ولا من مجيب.

ومن هنا أجد من المناسب إنهاء هذه الدراسة بمقطع طويل من القصة الأخيرة من مجموعة (حكايات السيدة الجميلة) ذات العنوان (ضريح آخر الرجال) [2]، والتي سأتوقف عندها كخاتمة لدراستي هذه، لأنها تذكر بمجموعة الكاتب التاسعة (آخر الرجال)، وفيها ينهي الكاتب رحلته، ولا أقول حياته، فهو ما زال رغم (سبعينه) يكتب ويقرأ ويشارك أنجاله وأحفاده الكثر أفراحهم وأيامهم، كما اعتاد وأراد، على مساحة عمره الطويل ".

أعود إلى القصة، ولعلها أقصر قصة كتبها محسن يوسف، وعدد كلماتها يتراوح بين (١٥٠-٢٠٠) كلمة، لكنه بهذه الكلمات القليلة، قدم كل شيء، وهو حكاية طويلة لرحلة مديدة. حكاية الكاتب وصديقه القديم الذي هو الكاتب أيضاً، ورحلة جيل.

يسأل الكاتب أو صنوه أو بديله:

" ألم نكن نحن شخصيات كتابك الأول (وجوه آخر الليل) ونحن من أخذت إلى معرض كبير، في كتابيك (معرض صور) و(عا لم المواطن م)، لترسم بصورنا لوحات ملهاتك ومآسيك، وتقص علينا (أحزان تلك الأيام) لنتساقط مثل (الطيور) على جنبات (الطريق الطويلة) قبل أن تعترف في (اعترافات

---

[1] - ياسين فاعور، محسن يوسف وفنتازيا القصة القصيرة، ص٦ .

[2] - محسن يوسف، *حكايات السيدة الجميلة*، ص١٠٧-١٠٨.

فارس الزمان) التي هي اعترافات جيل بكامله، قبل أن تصلبه في (الوقوف على الرؤوس) وتقرر موته في مجموعة (آخر الرجال)، ثم تندبه وتحاكمه في (مأساة الوجه الغارب والقاتل القتيل) ... ".

يقرر الكاتب أو البطل أو مثيله شيئاً يقترب من مقبرة، ويأخذ فأساً ملقاة قرب قبر قديم، يرفعها ويضرب بها الأرض، وكان صوته أو صوت شبيهه، يقودنا إلى نهاية، أجد من المناسب إنهاء دراستي مع الصوت، والخاتمة التي اختارها الكاتب لقصته: " أيها اللاهي العظيم، ألم ترتو بعد ؟، ألم تر طيورك المتساقطة، جيلك المصلوب، وفرسانك المهانين المتعبين، ألا يكفي كل هذا أيها الوجه الغارب ؟ .

الفأس تغوص في التربة الرطبة، وجسدي يندفع خلف الفأس، ولا أدري، أكنت أبكي أم أبتسم، وهل كنت أدفن صديقي أو أواري جثتي ؟، كل ما كان يراودني، أنني أخطو آخر الخطوات، على الطريق الطويلة، قدري الذي أسعى إليه، منذ سبعة عقود من الزمن".

هذه القصة تجسد حكاية الكاتب مع الذات والإنسان والعالم، تظهر غربته الروحية وقلقه وحزنه، وربما خوفه من هروب الأيام، فيجد نفسه وجهاً لوجه مع المجهول على نحو يذكرني بابن خفاجة الأندلسي، الذي كان دائماً يتردد إلى قمة واد سحيق، فيصرخ : أتموت يا إبراهيم ؟!، فيعود الصدى : أتموت يا إبراهيم ؟!، وكان كثيراً ما يغشى عليه، فيعودون به إلى البيت محمولاً، غير أن قلق الكاتب محسن يوسف يعود إلى أنه يشعر أنه محاصر بالزمن، ويحاول أن يتجاوزه، وربما تكون القضية الأساسية في قصصه، هي البحث عن الخلاص والانعتاق من الحياة الراهنة المليئة بالقتام والخيبة والعجز، وربما الدعوة إلى بناء الحياة وفق أسس جديدة. إن ما يميز أعماله في هذه المرحلة، هو أن الكاتب استطاع أن يوحد بين هذه المعاني المتضاربة في تشكيل قصصي متميز، من خلال تقنيات تعتمد على دفقات شعورية قصيرة، وزعها على مقاطع تضعنا في الجو العام للقصص.

الخاتمة :

خلص البحث إلى النتائج الآتية :

- إن تحولات الموضوع الوطني والقومي تنسحب على أعماله الإبداعية كلها، فلا توجد مجموعة قصصية للكاتب لا تتطرق للهم الاجتماعي، والوطني والقومي.
- تركت نكسة حزيران أثراً واضحاً في قصص الكاتب، ومن هنا نرى الانكسار

واليأس والقنوط، وعدم المصالحة مع العالم في قصص هذه المرحلة.

- يتجدد الأمل في عالم الكاتب القصصي بعد حرب تشرين التحريرية، لكن سرعان ما تنكسر الأحلام بعد معاهدة (كامب ديفيد) .
- إن المضامين الفكرية في قصصه تعكس تجارب عايشها الكاتب، ومن هنا نرى أن روح الكاتب تومض بين السطور.
- الترعة الحداثية غائبة تماماً، وإن كانت تظهر مؤثرات ما قبل الحداثة ـــ بشكل بسيط ـــ في بعض القصص؛ لأن الكاتب لا يشقى وراء المصطلحات الجديدة، التي ـــ ربما ـــ قد يعد هذا الغياب مؤشر سلامة وصحة.

ومهما يكن من أمر ـــ بعد هذه الوقفة عند الأعمال الإبداعية للكاتب محسن يوسف ـــ فإن الكاتب ما زال لديه الكثير مما يبدعه، وما زال يفتح عينيه على حدائق الثقافة الإنسانية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر (المجموعات القصصية)

١- وجوه آخر الليل، وزارة الثقافة، ١٩٧١ .

٢- معرض صور، وزارة الثقافة، ١٩٧٧.

٣- عالم المواطن م، دار الشاطئ، ١٩٧٨.

٤- الطريق الطويلة، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢.

٥- الطيور، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣.

٦- أحزان تلك الأيام، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.

٧- الوقوف على الرؤوس، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١.

٨- اعترافات فارس الزمان، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢.

٩- آخر الرجال، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

١٠- كالذكريات، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

١١- أحزان آدم، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

١٢- حكايات السيدة الجميلة، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

ثانياً : المراجع :

١- بيلنسكي، *الممارسة النقدية*، تر.فؤادالمرعي،مالك صقور،دارالحداثة،دمشق،١٩٨٢.

٢- حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سورية*، وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

٣- عبدالله أبوهيف،*الأدب والتغير الاجتماعي في سوريا*، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠.

٤- محمود الأطرش، *اتجاهات القصة القصيرة في سوريا*، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢.

ثالثاً : الدوريات :

١- سيد حامد النساج ،مدينة الموتى، *مجلة الآداب*، ١١-١٢، ١٩٧٥.

٢- هاني الراهب، عالم المواطن م، *الموقف الأدبي*، ٥٩-٦٠ ، ١٩٧٦.

٣- ياسين فاعور، محسن يوسف وفنتازيا القصة القصيرة، جريدة *الأسبوع الأدبي*، العدد ١٢١٢، ٢٠١٠.

الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل

الدكتور فاروق مغربي *

الملخص

مازال العمل على الفكر النقدي للنقاد، على الرغم من كثرتهم، قليلا. والعمل على فكر الناقد يقدم للقارئ المتابع، الخط الذي سار عليه هذا الناقد، والمنطلقات التي أسست لنظرته إلى الأدب. والناقد عز الدين إسماعيل ناقد غزير الإنتاج، وهو أحد الرواد الذين كان لهم دور بارز في بلورة القصيدة الشعرية الحديثة، في مصر، والوطن العربي كله، وكتابه "الشعر العربي المعاصر / قضاياه وظواهره الفنية" ـــ على قدمه ـــ يعد الدستور الذي سطر لهذه الحركة خطوطها الرئيسة. وهذا البحث يقوم على محاورة أفكار الناقد في هذا الكتاب، وما أكثرها، يؤيّد بعضها، ويخالف بعضها الآخر؛ فالناقد قام بتوصيف حركة الشعر الحديث، فنيّا وموضوعاتيا، ولئن اختلفت الباحث في بعض القضايا، فهذا شيء طبيعي، تحتّمه السيرورة الزمانية.

كلمات مفتاحية: عزالدين إسماعيل، القصيدة الحديثة، القضايا النقدية.

المقدمة وأهمية البحث:

الناقد عز الدين إسماعيل، واحد من النقاد الذين واكبوا حركة الشعر الحديث منذ بدايتها، وهو في النقد، لا يقلّ أهمية عن أي واحد من الشعراء الرواد؛ فإذا كان هؤلاء قد أسهموا في تغيير مفهوم الشعر، وتغيير الذائقة الفنية لغالبية المجتمع العربي، فإن ناقدنا، مع نظرائه، قد أسهم في وضع المهاد النظري لمساعدة الناس على تقبل هذه الظاهرة الجديدة، والأخذ بيد الشعراء، في ذلك الوقت، من أجل عدم التخبط، ومن أجل المجيء بشعر يستحق اسمه، ليواكب تطور الشعر في أنحاء العالم كله.

---

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١٠= ٢٠١١/٤/٣٠ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/١٥ = ٢٠١١/٩/٦

إن دراسة معالم التفكير النقدي عند هذا الناقد يبيّن المنطلقات النظرية التي اعتمدها، كواحد من الذين انتصروا للقصيدة الجديدة. ويبيّن رأيه الفني في هذا الشعر، ومدى قناعته به، وبخاصة أنه قام بتوصيف هذه الحركة فنيا وموضوعيا. كما يمكن أن نقيم تقاطعا بينه وبين نقاد وشعراء قاموا بمثل ما قام به، وهذا بدوره يمكننا من معرفة مقدار ريادته الحقيقية للنقاد في ذلك الوقت.

قدّم الناقد للمكتبةالعربية عدداكبيرامن الكتب،لعلّ أهمها كتاب«*الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية*»،[1]وقد عالج الناقد في كتابه هذا عددا من القضايا النقدية القارة، واستهل الكتاب بعرض للميزات العصرية لشعرنا المعاصر،وقد رآهاعلى الشكل التالي:[2]

١- التجربة الجمالية للشعر المعاصر منفصلة تماما عن التجربة الجمالية القديمة، ذلك أنها نابعة من صميم طبيعة العمل الفني.

٢- يعيش الشاعر المعاصر أحداث عصره، لأنه هو المعني بقضايا هذا العصر، فالشعر الجديد محاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها...

٣- على الشاعر العربي المعاصر، أن يكون مثقفا لأن الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة، وبلورتها، وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.

٤- الشعر تعبير عن خبرة شعورية، والشعر المعاصر مشاركة حقيقية في الخبرات الجماعية.

٥- يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله، من منظار عصره.

٦- عصرنا، عصر تسوده الخبرة الفنية، وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة، بخبرات فنية قديمة.

٧- كل شعر يعدعصريا بالقياس إلى عصره،لأنه يرتبط بالإطارالحضاري العام لذلك العصر من خلال مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وعصرية الشعر الحديث نابعة من هذه الحقيقة، ومؤكدة لها. فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية.

[1] - اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الثالثة التي صدرت عن دار العودة ببيروت، ١٩٨١.

[2] - *المصدر السابق*، ١٣ ــ١٦. وقد نشرت هذه الميزات في مجلة المجلة، ع ٥٨، ت٢، ١٩٦١.

لا يخفى أن الرؤية الشمولية الواعية، تبدو واضحة عند الناقد، فقد فصل فصلا منطقيا بين المرحلتين: القديمة والجديدة، إضافة إلى إكسائه الشعر المعاصر حلته الجديدة المناسبة ومطالبته النظر إلى هذا الشعر، وفقا لهذه الحلة الجديدة، فالشيء المهم في مقولات الناقد أنها عرضت بلغة سلسة يمكن أن تصل إلى جميع الشرائح التي تقرؤها، وهذا أمر مهم للغاية في تلك المرحلة، ذلك أن القصيدة الحديثة لم تهضم من قبل العديدين، ولذلك فإن للنقد المواكب لها رسالة كبيرة في تقريبها من الجميع.

تطرق الناقد إلى علاقة الشعر المعاصر بالتراث، وبيّن أن "مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل، كما ارتبطت به في الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية"[١] ثم تعرض لموقف شعراء التجربة الحديثة منه، وهو يتمثل في مجموعة اعتبارات:[٢]

الأول: تقدير التراث في إطاره الخاص.

الثاني: إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، وذلك لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية...

الثالث: توطيد الصلة بين الحاضر والتراث.

الرابع: يتعلق بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي، بين جذور الماضي وفروع الحاضر، ثم يتعرض لبعض الاقتباسات التاريخية والدينية – القرآنية خاصة- التي استوحاها الشعراء المعاصرون في أشعارهم، ليخلص إلى أن الشاعر المعاصر لم يتنكر لتراثه. وما قام به الناقد على هذا الصعيد هو من الأهمية بمكان، لأن حالة الفوضى والالتباس وعدم الثقة، بين أنصار الجديد، وأنصار القديم بلغت أشدّها. وصار الواحد منهم ينكر الثاني من دون أن يقرأ إنتاجه، وهذا حيف غير مسوّغ، ولذلك فإن عمل الناقد كان توفيقيا بين الفريقين، مبيّنا أنهما في طرف واحد وأنّ عليهما أن يعملا معا في سبيل تطوير الشعر العربي المعاصر من أجل أن يلحق بركب الشعر الأوربي الذي بدأ يتسيّد الآفاق الفنية

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٢١. الناقد يلمح إلى أن الخروج على الفكر التراثي جعل بعض النقاد والشعراء يتوجهون بتهم قومية ووطنية، بالعداء للعرب والإسلام.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٢٨.

والإنسانية، بينما كان الشعراء والنقاد العرب يجرون وراء نزاعاتهم غير المبنية على مستند منطقي واضح.

منهجية البحث:

لا تحتاج مثل هذه الأبحاث التوصيفية إلى الغوص في مناهج درسية من شأنها أن تدخل البحث والقارئ في مجاهل الظنّ والتوقع؛ بينما يوجد منهج ينسجم تماما مع الخطة التي رسمت لها، إن المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على تحديد الظاهرة، ووصفها، والكلام عليها ثمّ الوصول إلى النتائج المرجوّة، هو ما سنتبعه، وبخاصة أننا نتعامل مع آراء نقدية قيلت منذ أكثر من ثلاثة عقود، وعودتنا إلى مثل هذه الآراء، في هذا الوقت، عائد إلى أهمّيتها، وإلى أنها لم تعط حقّها من الدرس.

الصورة عند عز الدين إسماعيل:

تحدث الناقد عن الصورة، ولكنه – في رأينا – لم يولها الأهمية الواجبة، على الرغم من أنها عماد الشعر الحديث، لقد تبنى الناقد رأي "باوند" في أن الصورة هي "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[1] وهي كما يقول "بول ريفردي" إبداع ذهني صرف، لا يمكن أن تنبثق من المقارنة من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة[2] إضافة إلى أنها "الشعور المستقر بالذاكرة"[3].

إن الناقد يظهر في قضية الصورة"أن الشاعر كثيراما يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصلية أوالمضافة إليها.[4]"ولكنه،في الوقت نفسه يبين أنه ينبغي التفريق بين التفكيرالحسي والرؤية البصرية للأمور، إذ إن الأول أكثر إيغالا في جواهر الأمور من مجرد الوقوف على سطوحها وأشكالها المرئية[5]. ومع هذا فإنه

---

[1] – *المصدر السابق*،١٣٤. وقد ورد هذا التعريف ثانية في كتابه التفسير النفسي للأدب، ص٧١، والواقع أن الناقد كثيرا ما يكرر الآراء التي يتبناها في كتبه.

[2] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ٧٠.

[3] – *المصدر السابق*، ص٧١.

[4] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٥٧.

[5] – *المصدر السابق*، ص١٥٥.

يجب ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل فعدم ارتباط المفردات المكانية والزمانية منطقيا، لا ينفي خضوعها لمنطق الشعور[١]. والناقد يبيّن أن أبرز ما في الصورة، في الشعر الحديث "الحيوية" إذ أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. إضافة إلى أن الصورة الحديثة ترتبط دوما بموقف من الحياة، وتدل على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور.[٢] يبدو واضحا، فيما مرّ بنا، أن الناقد لم يأت بجديد في قضية الصورة، وكل ما في الأمر أنه تبني آراء النقاد الغربيين، وجعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.[٣]

الغموض عند عز الدين إسماعيل:

جعل الناقد الغموض، صفة من صفات الشعر الجيد وفرّق بينه وبين الإبهام، كما أنه تبنى قول "أمبسون" الذي جعل الإبهام صفة نحوية ترتبط بتركيب الجملة، أما الغموض فهو صفة تنشأ قبل مرحلة التعبير، أي قبل الصياغة اللغوية.[٤] ولم ينس أن يكرر المقولة الشهيرة في أن الغموض هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري[٥]. وكان عز الدين إسماعيل قد عزا الغموض في الشعر إلى أن الشاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة، كما أنه لا يستخدم اللفظة التي نقصدها في حياتنا اليومية، ومن ثم فهو لا يفسر الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل[٦]. والواقع أن هذا التفسير غريب، وفيه تناقض واضح مع ما سبق وتبناه في أن الغموض خصيصة رئيسة من خواص التفكير الشعري.. فالشاعر يستعمل اللفظ المعروف والمستخدم، وإلا فقد الرابطة التي توصله أساسا بالقارئ، ولكن "كهربة" اللفظة، وتحميلها طاقات إضافية ناتجة عن طبيعة التفكير الشعري الذي

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٦١.

[٢] – إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، ص١٢٠.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٣-٦٤، علما أننا سنرجئ الحديث عن التشكيل الموسيقي إلى آخر هذا البحث، وذلك نظرا لأهميته عند الناقد.

[٤] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٨٩.

[٥] –*المصدر السابق*، ص ١٩٠.

[٦] – *المصدر السابق*، ص١٩٢.

سبقت الإشارة إليه، يؤدي إلى تعدد مستويات النص، وهذا بدوره يجعل الكلمة تتراح عن معجميتها، فيكون الغموض.

معمارية القصيدة المعاصرة:

في حديثه عن معمارية القصيدة المعاصرة، يبدأ بتحديد معالم القصيدة القصيرة والطويلة لينطلق منهما إلى تفّهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة، فينظر نظرة شاملة للقصيدة العربية، وينكر عليها أن تظل غنائية، إذ كان ينتظر من الشعر العربي أن تتعدد أنواعه، ويتبنى قول "ريد" في أن التعقيد عنصر أساسي في طبيعة القصيدة الطويلة، على حين أن البساطة من طبيعة القصيدة القصيرة مهما طالت — كميا –[1] ويرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا للملحمة، فهي "حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني ليخرج عنها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة[2]" والواقع أننا لا نرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا من الملحمة، على الرغم من كل التعليلات التي أوردها هيغل والتي يبدو أن الناقد إسماعيل قد تبناها، وكذلك أتى من بعده "لوكاتش" على سبيل المثال، ورأى في الرواية بديلا من الملحمة[3]، وعلى الرغم من أننا لسنا مع هذا الرأي أيضا، إذ إن لكل لون أدبي خصائصه التي تجعله "هو"، إلا — أننا – كبديل عقلي، ومن الناحية النظرية فقط، نرى أن الرواية أقرب إلى الملحمة، وعندما يعود الناقد إلى التفصيلات، يقول عن القصيدة الغنائية القصيرة إنه "ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى فراغ ملموس".[4] أي أن هذه القصيدة ذات وحدة عاطفية متنامية باتجاه واحد، وهذا ما يشكل البنية الداخلية للقصيدة، أما الشكل الخارجي فهو متعدد الأشكال، فمن شكل دائري مغلق، إلى شكل مفتوح، إلى شكل

---

[1] – *المصدر السابق*، ص٢٤٦– ٢٤٧.

[2] – *المصدر السابق*، ص٢٤١.

[3] – جورج لوكاتش، *الرواية كملحمة بورجوازية*، ترجمة جورج طرابيشي، ٩٠–٩٩.

[4] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٢٥١.

حلزوني[١]. والواقع أن تقسيماته هذه مجرد اجتهادات شخصية تحتمل القبول والرفض، وما ذكره، لا يزيد عن وصف لتقنيات يستخدمها الشاعر في أثناء نظمه لقصيدة ما، إننا نرى أن القصيدة الحديثة مفتوحة بأشكالها كلها، أما قوله السابق: إن القصيدة الغنائية تبدأ عادة من منطقة ضبابية، لتنتهي إلى الوضوح، فمرفوض تماما، وهو في أفضل أحواله تقييد جديد للقصيدة، وواضح أن هذا الكلام ليس قانونا، بل إن القصيدة الطويلة، هي التي تبدأ غالبا، من توتر ضبابي، يزداد تعقيدا لتصل في النهاية إلى مرسى واضح، وهو عندما يأتي إلى القصيدة الطويلة، يقول إن معماريتها درامية، غاية في التعقيد لأنّ الفكرة نفسها درامية[٢]. ونحن مع هذا الكلام من حيث التنظير، ولكنه عندما يحاول أن يحلل – كنموذج – قصيدة الظل والصليب لصلاح عبد الصبور، يبيّن أن التجريد في القصيدة "ليس رؤية غائمة كما هو الحال في مستهل القصيدة القصيرة، ولكنه رؤية مفرطة في الوضوح والحسم، بل هي أقرب ما تكون إلى التقريرية."[٣] والواقع أن القارئ لهذا الكلام يفهم منه أن القصيدة الغنائية القصيرة ذات رؤية غائمة دائما، وأن القصيدة الطويلة مفرطة في الوضوح، وهنا، يكمن الغلط، في رأينا، فلا شيء يجعل القصيدة الطويلة كذلك، ويكفي أن نشير إلى "أقاليم الليل والنهار" كقصيدة طويلة لأدونيس، حتى يظهر لنا جليا عكس قول الناقد، ولن يعجزنا البحث في العثور على قصائد طويلة تنهج نهج قصيدة أدونيس.

الرمز والأسطورة عند عز الدين إسماعيل:

إن الناقد لا يفرّق بين الرمز والأسطورة بشكل جازم، وهو كثيرا ما يستخدم المصطلحين معا علما أنه بات معروفا أن في كل أسطورة رمزا، وليس في كل رمز أسطورة، والناقد يؤكد على أهمية هذين العنصرين، بجعله استخدام الرمز والأسطورة حقا مكتسبا لكل شاعر[٤]، لأن الرمز أداة جيدة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية.[٥] والمنهج الأسطوري ذاته إنما يخلص إلى تقديم تجربة

[١] – *المصدر السابق*، ص٢٥٢– ٢٦٧.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٢٦٨.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٢٦٩.

[٤] – *المصدر السابق*، ص١٩٩.

[٥] – *المصدر السابق*، ص٢٠٠.

في صور رمزية.[١] والواقع أن الأسطورة مرشد حقيقي لفهم السلوك الإنساني اليومي، وحفظ التوازن، وهي استقرار لكل نفس قلقة تجاه الأخطار التي تحيط بها ويقر الناقد أنه "مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ... فإنها – حين يستخدمها الشاعر المعاصر- لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمقراطية التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها".[٢]

إن وعي الدكتورعزالدين إسماعيل بجزئيات الأسطورة، واستيعابه لمهام هذه الجزئيات كبير، لذلك نراه يؤكد أنها ليست مجرد نتاج بدائي، يرتبط بمراحل العصور الغابرة في حياة الإنسان، ولذلك، لا علاقة لها بالعصر الحاضر، بل إنها عامل جوهري في حياة الإنسان، وفي كل العصور؛[٣] لأنها استطاعت "بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك، وتدخله في نطاق المدرك، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك... فإذا كانت الحياة ذاتها شتيتا مختلطا، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت".[٤]

إننا نوافق على ما مرّ معنا، لاعتقادنا جازمين أنه صواب، ولكن المقولة الشهيرة "آفة الباحثين الهوى" تبدو لنا صحيحة في هذا الموضع، لأن الناقد في كلامه على الأسطورة يأتي بنص للشاعر صلاح عبد الصبور[٥]، ويحاول أن يستنتج منه أن ثمة أسطورة فيه، هي أسطورة الصراع بين الجنس وغريزة الموت، والواقع أنه لا أسطورة في ذلك النص، والناقد قد حمّل النص، في رأينا ما لا يحتمل، وإن على الناقد أن ينظر إلى النص المنقود بحيادية، لأن أي إنسان قادر على تقويل النص ما لا يقول وفي النهاية يقول أنا اجتهدت وكفى.وهذا ما لايقبل لأن النقد صار علما بعيدا عن العاطفة، وكل ما يذهب إليه الناقد من أحكام يجب أن يكون مدعما من النص نفسه،وإلا صار نوعا من الفوضى بدلا من أن يكون ميزانا للنظام.

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٢٢٦.

[٢] – *المصدر السابق*، ص١٩٩-٢٠٠.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٢٢٢.

[٤] – *المصدر السابق*، ص٢٢٩.

[٥] – *المصدر السابق*، ص٢٣٣-٢٣٧.

النزعة الدرامية وظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر:

إن الناقد في كتابه يعرّج على موضوع ذي أهمية كبيرة، ففي الفصل الخامس من الباب الثاني، يحاول أن يطلق صفة "الدرامية" على الشعر المعاصر، وتعد هذه الصفة واحدة من المناقب الحميدة التي يمتاز بها شعرنا المعاصر، لأن العمل الدرامي كما يرى الناقد يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي؛[١] "لأن الكاتب يكون موضوعيا حتى عندما يتكلم بصفة ذاتية، وهذا لا يقلل طبعا من قيمة العاطفة في العمل الأدبي وتأتي أهمية عمل الناقد هنا، في أنه فتح الباب واسعا لطرق هذا الموضوع الذي لم يستوف بعد على الرغم من أن الدكتور إسماعيل حاول جاهدا أن يضع له حجر الأساس من خلال حديثه عن الحوار والحوار الداخلي والأسلوب القصصي... والواقع أن هذا الارتقاء في العملية الشعرية نتيجة طبيعية للتطور الحاصل في مجالات الحياة كلها، وبخاصة الأدبية منها، وعلى الصعيد الشعري، نجد أنه قد تغير مفهوم الشاعر ومفهوم القصيدة على السواء، فالشاعر قد "تطور من حيث تكوينه الثقافي، وتطور من حيث إدراكه لعمله، ووعيه أهمية هذا العمل، وقيمته بالنسبة للحياة، و لم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ، أو تصويرا للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة، أو مجموعة الحقائق الجوهرية."[٢] وبما أن القصيدة لم تعد عملا لإزجاء أوقات الفراغ، فقد "أضحت عملا صميميا شاقا ينقطع له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو – لنقل بإيجاز- إنها صارت بنية درامية.."[٣] وهذا ما يعلل ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر، والواقع أن الناقد قد تناولها بشكل منطقي، على الرغم من فصله التعسفي بين الشكل والمضمون على حين أن الترابط يبدو عميقا، فتغير مفهوم الشعر جعل رؤية الشاعر تكتسب نوعا من الشمول، وفي ضوء هذا، لم تعد

[١] – *المصدر السابق*، ص٢٧٨.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٢٨٢-٢٨٣.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٢٤١.

أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنما تتمازج الألوان جميعا، كي تصنع الصورة، ومن ثم، فإن الشاعر المعاصر يرى في الحياة وجهيها، المحزن والمطرب، وبهذا، يختلف عن الشاعر القديم الذي كان لا يرى إلا وجها واحدا. ولكن، كما أشرنا، لا نجد عند الناقد رؤية واضحة لقضية الشكل والمضمون، لقد كان يفصل بينهما، يظهر هذا جليا عندما يقول إن "فلسفة الشعر الجديد. قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون، يحقق لنفسه، وبنفسه الإطار المناسب".[١]

والناقد – كغيره - يجعل للشاعر "توماس ستيرن إليوت" الفضل الكبير في جعل الشعراء يقتدون به، ويأخذون عنه مسحة الحزن، والهجوم على حضارة القرن العشرين المادية، وبخاصة قصيدتاه الرجال الجوف والأرض الخراب، ولكن الناقد يعود ليؤكد – وهذه حقيقة- أن شاعرنا العربي لم يصل بعد إلى هذه المرحلة، لأن أزمته تكمن في "المعرفة"، وفي اهتزازه أصلا أمام النظام الخارجي والقيم والمعايير التقليدية[٢]. ويمكننا أن نضيف أمرا آخر لم يذكره الناقد، وهو أن الشاعر العربي كان يلازمه إحساس "بالدونية" لقد كان يشعر أنه "وهو الذي يسير أمام زمانه" إنما يعيش على هامش هذه الحياة، سواء أكان ذلك على الصعيد الداخلي المنحصر في بيئته المحدودة، أم على المستوى الخارجي الرحب، إنه قزم أمام عملاق الحضارة، الذي ألغى المسافات، واختصر الزمن، أضف إلى ذلك أنه وعى، بحس الشاعر، الكثير من السقطات الاجتماعية الاقتصادية، السياسية، والدينية التي يرزح تحتها مجتمعة، مما يجعل هذا المجتمع متخلفا أشواطا كثيرة عن غيره، فكان الانفصام، فالغربة، ومن ثم الضياع، وهذا ما جعل الشاعر المعاصر يثور حتى على وجوده، ومن ثم كان لابد لنزعة الحزن هذه من أن تطغى. وفي نهاية بحثه ينتهي الناقد إلى الخلاصة التالية: وهي أن ظاهرة الحزن في شعرنا المعاصر تدور حول "موقف الذات الواعية النامية من الكون، ومن المجتمع، ومن نفسها. وهي في محاولتها التوازن، تبحث عن كل وسيلة،

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٦.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٣٥٤-٣٥٦.

تبحث عن الموت نفسه، كما تبحث عن الجنون، فإن عزّ مناهما، فإنها تبحث عن الحب، ولكن الحب نفسه يكون قد مات مع فقدان القدرة عليه، فلا يبقى لها إلا الضياع."[١]

في ظاهرة **"الشاعر والمدينة"** في الشعر العربي المعاصر، التي كانت سابقة لهذا الفصل يرى الناقد العلاقة بينهما في أربع صور رئيسة ومتكاملة:[٢]

- الصورة الأولى هي رؤية وجه المدينة المادي.
- الصورة الثانية تظهر تجربة الشاعر في إطار الحياة بها.
- الصورة الثالثة نواجه الموقف الجدلي الذي خلّفته هذه التجربة في الشاعر، وتتجلى في الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد بينه وبين النقمة على المدينة، والتعاطف معها.
- الصورة الرابعة نلمس فيها العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة.

والواقع أن دراسته هذه مقبولة، اعتمد فيها الشاعر على الاستنباط من المادة الشعرية "الخام" التي وقعت بين يديه، ويؤخذ على الناقد اعتماده الكبير في هذا الفصل، وفي بقية أجزاء الكتاب على شاعرين اثنين هما صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، حتى ليخيل لقارئ الكتاب أن حركة الشعر المعاصر، قد اقتصرت في ريادتها عليهما، وهذه الظاهرة للأسف، يتميّز بها النقاد المصريون أكثر من غيرهم.

الالتزام والثورية:

إن الناقد يجعل فكرة الالتزام حديثة المنشأ، وهي نتيجة مباشرة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه لخطورة دوره الذي يقوم به في إزاء هذه المشكلات[٣]. وإذا قبلنا مع الناقد أن فكرة الالتزام، حديثة العهد، فإننا لا نقبل تسويغه القاضي في أن احتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٣٧٢.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٣٢٩-٣٤٩.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٣٧٤.

لخطورة دوره هما النتيجة المباشرة لنشوء الالتزام. إن وعي الأديب لخطورة دوره قديم، منذ أن كان احتفال القبائل العربية مقتصرا على ولادة فرس، وبروز فارس، ونبوغ شاعر. لكنّ تعدد التيارات السياسية في الساحة الواحدة، وتعدد المفاهيم والمثل... جعل الشاعر يلتزم بموقف يقتنع به، ولذلك يغدو قول الناقد: "يتحقق الالتزام عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا إيجابية، تمس حياتهم، ومشكلاتهم مسا مباشرا[١]" غير دقيق طالما أن لفظة "الآخرين" ضبابية بهذا الشكل.. لأنه، وفقا لهذا الكلام، لا يمكننا أن نقول إن الشاعر الأبيض الذي يدعو للعنصرية غير ملتزم طالما أن الأمور نسبية، وشاعر كهذا يعبر عن تطلعات جماعة ينتمي إليها ويمس مشكلاتها (العنصرية) مسا مباشرا، إن الالتزام فعل خيّر ينسجم مع طبيعة العدل والخير، وهو عمل لا يؤتي أكله إلا في حالة التواصل بين المبدع ومتلقي الأثر، ونعني بالتواصل أن تكون العلاقة علاقة خلق ومشاركة، لاتبعية، والدكتور عز الدين إسماعيل لم يشر، إلا إشارة عابرة إلى أهمية القارئ في تلقي الأثر المبدع مفادها أنه "قد يحدث أن تكون عبقرية القارئ متفوقة على عبقرية الفنان فيستخرج من عمله الأدبي صورة أفضل مما في عقل صاحبها.[٢]" وقد لا تعني "التقليلية" هذه إشراك القارئ في عملية الخلق[٣]. وفي إطار حديث الناقد عن الفن ضمن إطار الالتزام يقول: .... نحن نتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع فيه الفنان أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها، إلى إطار الإنسانية العامة، التي لا تتقيد ببيئة معيّنة أو زمان واحد، والواقع أننا مخطئون في هذا التصور.[٤] ولو تعقبنا كلام الناقد، لما رأيناه يقدم تسويغا مقنعا لكلامه سوى أننا ننظر إلى الفن الفرعوني بخصوصية زمنه الغابرة — على حد تعبيره - ونحن إذ نخالف الناقد في وجهة نظره هذه، فإننا نرى إن التصور الأول الذي رفضه تصور صحيح، فالطابع الشمولي للفن شيء أساسي فيه، والأعمال الخالدة بحق هي التي وضعت الإنسان — الرمز- هدفا تسعى إليه. إن الفن الفرعوني السالف الذكر، بل الآداب القديمة كلها، والتي مازلنا نذكرها بين الفينة والأخرى،

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٣٧٥.

[٢] – عز الدين، إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، ص٨٠.

[٣] – تعد الناقدة خالدة سعيد من أوائل النقاد العرب الذين ركّزوا على دور القارئ، انظر: خالدة سعيد، *حركية الإبداع*، الفصل الخاص بهذا الموضوع.

[٤] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٣٨٥.

نذكرها في إطارين اثنين: الأول في إطار وجودها كتاريخ غابر، وأوابد اكتسبت صفة البقاء لا الخلود، البقاء كأثر قديم لا ينفع خارج إطار كونه قديما، فنحن الآن لو دخلنا أية مكتبة عامة، يمكننا أن نجد فيها آثار المئات من الذين لا يستحقون لقب أديب، مبدع، خالد، ووجود هذه الآثار لن يكون إلا كوجود بناء قديم ساعدت الظروف على إبقائه... الإطار الثاني هو أن ذلك العمل خالد بالفعل، ولو أنعمنا النظر فيه، لرأيناه انطلق من تربته "المحلية" إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء "العالمية" ونود أن نؤكد، أنه لن يصل عمل إلى"العالمية" ومن ثم الخلود. إلا عن طريق "المحلية" ولكنها محلية منفتحة متسامحة، لا مغلقة متعصبة، فتفرض نفسها بانفتاحها، نموذجا، على نماذج أخرى كثيرة تشبهها في بقع أخرى من العا لم، وهنا يغدو الفن العربي نظيرا للإفريقي والصيني والأوربي.

إن الناقد قد مزج بين مصطلحي **الالتزام والثورية**، وكأنّ الأوّل منهما يؤدي إلى الثانية بل إن الثانية صفة للمصطلح الأول، وإننا إذ لا نعمم هذه النتيجة، نؤكد أن الالتزام الصحيح لا يتنافى مع الثورية، بل يدعمها. وبقدر ما يكون الشاعر صادقا في التزامه، يكون جدوى شعره في الناس أفضل. والناقد يتعرض لسارتر ولا يتفق معه في إبعاده الشعر نهائيا عن الالتزام "في حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والإطار الحضاري الذي يعيش فيه"[1]. والواقع أن هذا الكلام سليم ولا يتناقض مع قول الناقد نفسه:

"قد يبدو غريبا أو مثيرا للضحك – كما يقول "كروتشيه" – أن نبحث عن الغاية من الفن، ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان أي إلزامه بموضوعات، بذاتها، بحيث يكون اختياره في دائرة محددة، ومن ثم، فالنظرية القائلة إنه ينبغي فصل المحتوى، نظرية خاطئة... ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى في العمل الفني من حيث هو يستأهل المدح أو الذم، لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه، وإنما ينصب على طريقة الفنان في معالجته، وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة، أو محتوى لا قيمة له... وإنما القيمة للتعبير."[2] إن الحرية شيء مهم للفنان، وهي شرط رئيس من شروط

[1] – *المصدر السابق*، ٣٨٩-٣٩٠، مع ملاحظة أن سارتر نفسه، قد رجع عن رأيه، وهذا ما تناولناه في أثناء دراستنا لغالي شكري.

[2] – إسماعيل، عزالدين، *الأسس الجمالية*، ٨٨-٨٩.

الإبداع، والفنان الأصيل ملتزم فطريا بقضايا محيطه الاجتماعي، كما أن كل فنان متمثل لفكرة أيديولوجية شاءأم أبى.إن الفنان العظيم يستطيع أن يؤثر في مجتمعه ويكسب رضاه، دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع. بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضا له، والأديب التجاري وحده هو الذي يتملق الجماهير، ويخضع لها، ويترك إرادته تذوب في إرادتها، والأول هو الذي يؤدي دور الأديب الحق في مجتمعه، إذ يتأثر بهذا المجتمع ثم يحاول التأثير فيه، وهو تأثير له خطورته، لأن له خطته وهدفه. أما الثاني، فلا يمكن أن يكون عامل دفع في مجتمعه، لأنه سيترك المجتمع يدور في نطاق ذاته[1].

المهم أن الناقد عز الدين إسماعيل لم يضف جديدا في موضوع الالتزام والثورية، سوى محاولته في إيجاد خمسة مواقف تمثلها الشعراء في شعرنا المعاصر هي:

- موقف المواجهة الذاتية.
- موقف الغربة.
- موقف الفروسية.
- موقف التمرد.
- موقف الصوفية الملتزمة[2]

ومع إقراره بأن هذه المواقف لا تتعارض، بل تتوازى، وتتكامل، وأنها جميعا تتحرك داخل إطار واحد يمثل الوجه الحضاري للمرحلة الثورية التي يمرّ بها المجتمع العربي.[3] إلا أننا نرى أن الناقد في هذه المواقف يكرر نفسه، فالغربة هي مواجهة ذاتية بين الإنسان "الفرد" ومجتمعه، وكذلك التمرد والفروسية.. وحصر هذه المواقف بهذه الصيغة، لا يزيد على كونه اجتهادا، حاول فيه الناقد، الوصول إلى صيغة تنظيرية تبلور ما آلت إليه قضية الالتزام.

اللغة عند عز الدين إسماعيل:

---

[1] – مجلة *"المجلة"* ص١١٦، العدد٣، مارس ١٩٥٧، والمقال لعز الدين إسماعيل بعنوان: "أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة".

[2] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٤٠٥–٤١٥.

[3] – *المصدر السابق*، ص٤١٥.

إن لكل لغة إمكانياتها،والعمل الأدبي ذاته ليس إلاّ بناء لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات، ولذلك تغدو نظرة الناقد إلى اللغة، مفتاحا كبيرا، يوضح شخصيته، ويسهم في سبر أفكاره،لأنه كما يعيش نبض العصر في عروق اللغة، تعيش اللغة في فكر الناقد.

لقد صار مُسَلَّما أن اللغة كائن حي، متطور، وبذلك "لم تعد اللغة في تصور الشاعر وسيلة " ترجمة" للوجود أو للتجربة: و لم يعد الشعر – كما كان التصور من قبل - ترجمانا للشاعر والأفكار، أو – كما كان يقال في تعميم - "ترجمانا للحياة" وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا، هو الوجود وهو التجربة، وهو الحياة.[١].

إن الناقد، يرى أن عملية الإبداع الشعري تتمثل في إبداع اللغة، والشاعر الخلاق هو الذي يصنع لغته. ويحدد لنا ماهية اللغة الأدبية بقوله: إن كل ألفاظ اللغة تصلح لأن تستخدم في عمل أدبي[٢]، أي أنه يمكننا أن ننسج من اللغة العادية، عملا أدبيا، فليس ثمة لفظة أدبية، وأخرى غير أدبية، إن اللغة العادية "تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة[٣]"، وهذا ما يجعلنا نطلب مع الناقد في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس. وأن تكون لغتهم في آن واحد، وهذا التناقض هو سر الشعر فيها[٤].

ويبيّن أنه نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم، قد نستنكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية في الوقت نفسه، ولكنه يؤكد أن اللغة لا تكون شعرية إلا عندما تكون نابضة بروح العصر، ويبيّن أيضا أن هذه القضية صعبة المنال، فالشاعر الذي تربى ذوقه على شعر عصر آخر، له لغته الخاصة، يصعب عليه أن يقول الشعر بلغة عصره لأنه يحتاج في البداية إلى عملية تخلّ عن القوالب القديمة، وخلق جديد للغة عصره الذي يعيش فيه[٥]، وهذا الأمر الجوهري، الذي يؤخِّر عملية التطور الأدبي، فثمة شعراء كثيرون يعيشون جسدا في هذا العصر، ولكنهم فكريا ولغويا أبعد ما يكونون عنه،

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٨٠.

[٢] – المصدر السابق، ١٧٨ ــــ ١٧٩.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١١٢.

[٤] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر* ص١٧٩.

[٥] – *المصدر السابق*، ص١٧٨.

إنهم ينتمون لعصور خلت، ولهذا يبرز الجفاء بين أنصار القديم والحديث، وهذا الكلام ينطبق على المتلقي قبل المبدع، لأنه اعتاد – بكسل ظاهر- سماع نغمة معينة، أشبه بالمخدر، في نهاية كل بيت شعري، اعتاد على لغة وصور وتشابيه معينة، وأصبحت بمترلة جدار مقدس لا يجوز تخطيه، إن التطور اللغوي المسلم به يجعلنا نؤكد قول الدكتور إسماعيل في أنه "ليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر من لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز، ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة، أيقنًا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة العربية...[١]".

إن الناقد قد عالج موضوع اللغة في النص الأدبي بشكل دقيق، وواع، ونحن مع آرائه التي رددها أو تبناها في هذا المجال، ولكننا نأخذ عليه تلك الطريقة التقليدية في إطلاق الحكم النقدي، فبدلا من أن يثبت أن اللغة حياة بطريقة الحوار المجدي، والبرهان المبني على أسس منطقية، يأخذ بعض المقاطع الركيكة، ليستنتج من إثباتها مؤدى قوله، ففي الصفحة الثمانين بعد المئة يأتي بمقطع للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وآخر للفيتوري، ثم يعلّق عليها على الشكل التالي:[٢]

- "في هذه الأسطر يمس الشاعر علاقة اللغة بالشعر مسّا قويا". أو يقول:
- وهو في هذا (الشاعر) يشير في وضوح إلى دور الكلمة في الشعر.
- ونرى قوله: "فكل كلمة إذن، هي قطعة من الوجود، أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية.[٣]"

إن ما أثبتناه هنا، لا يقلل من عمق نظرة الناقد إلى اللغة، ولكنه، في رأينا، حاول تأكيد رأيه بطريقة مدرسية غير مقنعة.، كنا نود لو تجنّبها، ولجأ إلى الإقناع أو المقارنة بين شاعر حديث، يعيش في عصر قديم بفكره، وشاعر آخر يحس بنبض العصر في كلماته، فيلمس القارئ بنفسه، الفرق الشاسع بين الطريقتين.

التشكيل الموسيقي للشعر الجديد:

كنا قد أرجأنا الحديث في هذه القضية إلى نهاية كلامنا على الناقد عز الدين إسماعيل لسببين:

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٧٤.

[٢] – ما سنورده من فقرات، هي تعليقات الناقد على المقاطع الثلاثة التي أشرنا إليها.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٨٠-١٨١.

الأول: لنرى كيفية نظر الناقد إلى الأدب عامة من خلال تقنياته المختلفة، التي ستساعد في استنتاجنا لمعالم الفكر النقدي عنده.

الثاني: أن هذا الجانب شكّل واحدا من أهم الجوانب التي عالجها الناقد، وأفاض فيها، في غير موضع كما سنرى.

استعرض الناقد عددا من المحاولات القديمة التي توخت تجديد موسيقا الشعر، وبيّن أن تلك المحاولات سطحية لم تقدم الغرض المرّجوّ منها.[١] إذ كان على الشعراء القدماء أن يخرجوا على تلك القوالب، بشكل "يفلسف" موسيقا الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي، لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري[٢]" والعامل النفسي في إيقاع الشعر، شيء رئيس ركز عليه الناقد في كتبه، ولكنه، لا يلبث أن يتناقض مع ما يتبناه من أفكار، هي في ذاتها، لا تأخذ بالاعتبار إلا صورة الوزن العروضي كما سنرى.

بدأ الناقد باستعراض للتشكيل الموسيقي، وتطوره على يد الياس فرحات، ومدرسة الديوان وشوقي وغيرهم...[٣] واستنتج أن الشاعر كان يشعر بوطأة الموسيقا التقليدية عليه، والشعر عند الناقد يتألف من تشكيلتين، زمانية ومكانية، والزمانية عنده، هي كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة، والمتآلف.. من الوزن والإيقاع، والصورة الموسيقية.[٤].

إن الناقد لا يختلف كثيرا عن الشاعرة نازك الملائكة، فهو إن كان متساهلا في بعض الأمور الموسيقية، إلا أنه يماثلها، تعنّتا في أكثر المواقف الأخرى[٥]، إن الهدف الأسمى للناقد هو أن يظهر للقارئ أن "ثمة علاقة وطيدة بين القصيدتين: القديمة والجديدة، ويهمه جدا أن يقول للقارئ: إن الشعر

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٥٨.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٦١.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٤٣-٤٦.

[٤] – *المصدر السابق*، ص٥٢.

[٥] ـــ لصاحب هذا البحث دراسة تفصيلية عن هذا الموضوع عن نازك الملائكة لم تنشر بعد، في كل الأحوال، انظر: *نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر*، ص ٤٠ وما بعدها.

المعاصر لم يهمل القافية[١]، ولا يتوانى في وضع بعض الشروط التي ينبغي أن تتوافر في القافية، حتى تكون مستساغة ولعل من أهم هذه الشروط عدم الإملال، ولا ينسى أن يذكر القارئ بأن القافية شيء، وحروف الروي شيء آخر، إن الشعر عند الناقد لا يستغني عن القافية، ولكنه يستطيع أن يستغني عن حرف الروي المتكرر في نهاية السطر الشعري، ولذلك تغدو القافية عند الشاعر المعاصر، على حد تعبير الدكتور إسماعيل "كلمة ما، من بين كل مفردات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري،لأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها[٢]"ومن ثم هي" أنسب نهاية موسيقية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية.[٣]".

ويرى الناقد، أنه على الرغم من كل التطورات التي تحصل للشعر، فإنه لمن المستحيل أن يتخلى عن عنصري الوزن والقافية[٤] لأنّ البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها "وهو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها".[٥] ولا يخفى تعصب الناقد لوجهة النظر هذه، إنه يجعل من موسيقا القصيدة "تابو" مقدسا لا يجوز خرقه، ونحن لا نريد أن نقول للناقد أين ذهبت قصيدة النثر؟ وهل ضربت بآراء أنصارها – الذين يعدونها الشكل الأعلى للتطور الشعري- عرض الحائط، ولكننا نقول: يجب علينا ألا ننطلق في أحكامنا من موقف مسبّق، وكل إبداع بمثابة قفزة فوق السائد، وعلى رأي "هيروقليطس" كل شيء يتغير إلا قانون التغير، فلا قانون ثابتا في الأدب، لأنه لا قانون ثابتا في الحياة، ومن الثابت، أن الوزن والقافية اللتين أكّد الناقد سرمديتهما، هما الآن، لا يشكلان لبنة أساسية في القصيدة الحديثة يظهر هذا جليا من تصفح سريع للمجموعات الشعرية الحديثة التي تصدر، إننا ننظر إلى الشعر على أنه جزء من بناء فوقي، هو في مجمله انعكاس "لحركة" الواقع الذي نعيش. ولما كان الواقع "الطبيعة والوجود الإنساني" لا يحافظ على وتيرة واحدة، فمن التعسف ألا نولّد أشكالا تتواءم وحركة الواقع

---

[١] – نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ك٤٠ وما بعدها.

[٢] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٢.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٦٧.

[٤] – المصدر نفسه، ص٦٥، وكان قد أثبت هذا الكلام في "المجلة" ع٣٢، ص٤٨.

[٥] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٣.

غير المحددة هذه، ولا يفهم من كلامنا هذا، أن التفتيش عن الأشكال، غاية لذاته، ولكننا نود أن نشير إلى أنه يجب على الواقع أن يخلق شكله بالضرورة.

والناقد هنا، يبدو لنا كلاسيا في هذا الجانب، عندما يقطع علينا الطريق بقوله عن إمكانية تخلي الشعر عن هذين العنصرين:

"مستحيل، فالشعر كائنا ما كان، مذهبنا الجمالي لابد أن يتوفر على الوزن والقافية. ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين، رغم كل شيء."[١] نقول إن الناقد نفى أية فسحة أمل في تجاوز ما نحن عليه، ووضعنا في إطار ضيق مفاده: علينا الالتزام بالوزن والقافية. إن التفعيلة نتاج بدائي غير ملزم ـــ وكذلك قول الناقد ـــ قد يناسب شاعرا ما، ولكنها قد تكون أصغر من طموح بعض الشعراء.

قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة:

يرى الناقد أن القصيدة مرت بثلاث مراحل من الناحية الموسيقية هي:[٢]

مرحلة البيت ومرحلة التفعيلة ومرحلة الجملة الشعرية.

ويؤكد أنه سوف تظل التفعيلة أساسا للعروض، أي أساسا موسيقيا لبنية الكلام... وإذن، فلم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلا أن تحلّم بنظام التفعيلة وتلتزم به[٣]". هذا القطع، يشبه سابقه تماما، ونعود للقول مكررين، إنه لا قانون ثابتا في الأدب، فمحمد النويهي مثلا، يقترح بدلا من السياق الموسيقي العام هذا، نظام النبر، لأنه "أكثر مرونة، وأقل انضباطا، ومن ثم، فهو أخف بروزا، وأكبر مقدرة على خفت الموسيقية حين لا نحتاج إلى جهرها[٤]." بل إنه يجعل الحكم الأساسي على الشعر من خلال هذا النظام فقط[٥]." وهذا بدوره تعسف والمهم أن النويهي ألح على هذا النظام، فقد رأى أن عددا من الشعراء الجدد قد عبر عن رضاه التام بالشكل الجديد القائم على التفعيلة

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٦٥.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٧٩.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٨٥.

[٤] – النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، ٢٣٥-٢٣٦.

[٥] – *المرجع السابق*، ص٣١٧-٣١٨.

العروضية، بل ادعى أنها الأساس الوحيد الممكن لأي نظام إيقاعي في اللغة العربية، ورأى أنه هنا يكمن الخطر، لأنه مادمنا معتنقين لهذه الفكرة الخاطئة من استحالة إبداع نظام إيقاعي آخر، فإن اعتقادنا هذا سيؤخر مجيء اليوم المنشود تأخيرا لا داعي له، ومن الممكن تلافيه[١]. ولئن كان في هذا النظام شيء من الصعوبة، فلأن الخفة الإيقاعية والتنوع الفني هو الذي يجعل نظام النبر صعب الممارسة على أذن خضعت طويلا للنظام الكمي الصارم، حتى استعبدها.[٢]

إضافة إلى نظام النبر هذا، ثمة دراسات لم تثمر إلى الآن، حول "الفونيم" بوصفه أصغر مقطع صوتي، ونتنبأ، للدراسات المستقبلية النجاح في هذا المجال، وبخاصة علاقة الفونيم بالإيقاع الداخلي. والمهم في رأينا، ألاّ نغلق باب الاجتهاد وألاّ نكون متعسفين في آرائنا، لأنه بات واضحا "أن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية.[٣]" ولغتنا، ليست فقيرة إلى درجة تجعلنا نقتصر على هذا النظام وحده.

في حديثه عن مرحلة التفعيلة التي جزم بسرمديتها، كما رأينا سابقا يخلص إلى النتائج التالية:[٤]

١- إن تفريع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التقليدي.

٢- إن التزام تفعيلة بعينها، من التفعيلات المتنوعة في السطر الشعري، سيجعلنا مضطرين لالتزامها في الأسطر الأخرى.

٣- إن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر أخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات التالية:

- عندما يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.
- عندما يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري.

---

[١] - *المرجع السابق*، ص٢٤٧.

[٢] - *المرجع السابق*، ص٢٤٣.

[٣] - *"شعر"* العدد١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٦، والكلام لأدونيس.

[٤] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٠١-١٠٢.

– إن لم يكن هذا ولا ذاك، فإنه يتحتم أن تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول، والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه[١].

ليس لنا بعد هذا كله إلا أن نقول: إننا عندما نطلب العودة إلى النسق الغنائي، نكون قد خرجنا من ساحة النقد إلى ساحة الذوق، وأي ذوق؟! إنه الذوق السلفي الذي تريده الأذن الخمول، لراحتها، ولا نحسب بحال، أن هذا النسق صالح إلى الآن، لأن مفهوم الشعر نفسه قد تغير. لم تعد القصيدة فسحة يتفيّأ الشاعر في ظلالها، كما أشرنا، أو فعل ترف يمارسه الشاعر للبهرجة، بل إنها ليست معادلا موضوعيا للحياة، لأنها عند الشاعر هي الحياة ذاتها، ومن ثم، فإن على الناقد الحديث، إذا ما صدم بشرخ إيقاعي، في أثناء قراءته لقصيدة ما، أن يستمد من هذا الشرخ إيحاءات كثيرة، تسهم في إضاءة النص، الشرخ الوزني، مؤشر لإقبال الناقد على القصيدة، لا إدباره عنها. والواقع أن الناقد نفسه كان يدرك أن "الأوزان العروضية في الشعر العربي، لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة، ومنسقة تنسيقا تجريدا صرفا.[٢] ولكنه ما كان ليستطيع تجاوزها، لأن شيئا ما، كان يشده دوما إليها، ومن ثم، فإنه – في أثناء تنظيره – كان يضع العراقيل التي تجعل التجربة الشعرية الجديدة برمتها، تصرفا محدودا في الإطار التقليدي الضيق للموسيقا الخليلية. بل إنه يقر أن الشاعر الحديث لا يستطيع أن يتحكم في التفعيلة كما يشاء "فإذا كانت مستفعلن جائزة في البحر الكامل بدلا من متفاعلن، والعكس غير صحيح، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الجديد المؤسس على مستفعلن... وهذا راجع... إلى أن نظام التفعيلة القديم، نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها."[٣] ولا ندري حقيقة عن أية طبيعة يتكلم، إننا نرى أنه يتكلم على طبيعة عز الدين إسماعيل، لا عن طبيعة اللغة.

إن الناقد عند استعراضه لمراحل تطور القصيدة العربية – إيقاعيا ـــ يدرك أنه، إذا كان السطر الشعري قد حل مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، إلا أنه لم يستطع أن يحل الدفقة الممتدة، ومن هنا،

[١] – كفولنا: فاعلاتن فاعلا

تن فاعلا = مستفعلن

[٢] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٥٣.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٠٤–١٠٥.

كان لابد من الخروج إلى الجملة الشعرية التي تشكل مراحل التطور الموسيقي الذي وصلته القصيدة العربية، إذ يستعان بها عندما لا يلبي السطر الشعري دفقة الشاعر الممتدة، وهي "بنية موسيقية مكتفية بذاتها. وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم من القصيدة"[١] وفي هذه الجملة وقفات داخلية "تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف وللاستمرار."[٢]

إن الناقد، في كل ما كتب عن الناحية الإيقاعية، بدا باحثا عن الارتياح النفسي، فعلى الحركة الموسيقية ألا ترهق النفس، بل يجب عليها أن تتماوج مع حركات الشهيق والزفير، فإن لم يحدث هذا التوافق، قام نوع من الخذلان، وهذا بذاته، مدعاة للضجر، الذي قد ينتهي بالقارئ إلى ترك تلك القصيدة المتعثرة موسيقيا[٣]. ومن ثم، كان الدافع الحقيقي الذي جعل الشعراء يتجهون نحو التجربة الشعرية الجديدة هو "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله، خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة، في هذا الاعتبار، صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة، نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتقة[٤]. وهي ربط بين التشكيل الموسيقي الجديد، والمجيء بصورة صادقة لوجدان الشاعر، على نحو تكون فيه الصورة الموسيقية خاضعة بشكل مباشر للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر.[٥] وإذا كان لنا أن ندلي برأينا فإننا نقول: إن الراحة والانسجام النفسي ليسا شرطين رئيسين للشعر، ولا يفترض بالشاعر أن يجعل الإيقاع، بشكله المألوف منسقا للمشاعر، فقد تتقاطع المشاعر مع الإيقاع، وقد تتوازن فثمة صدمات إيقاعية تكون فائدتها لشعرية للقصيدة أكبر بكثير فيما لو كانت متوافقة، مع الذوق المرهف. ... ثمة أمر آخر يؤخذ على الناقد، ألا وهو تلك "الدوغمائية" في تعامله مع النقد التطبيقي، ففي الصفحة ١٢١ من كتاب الشعر العربي المعاصر، يأتي بمقطع لخليل حاوي – مؤلف من

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٠٨-١٠٩.

[٢] – *المصدر السابق*، ص١٢٠.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٦٨.

[٤] – *المصدر السابق*، ص٦٣.

[٥] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٠-٦١.

تسعة أسطر، ثم نراه، يقول: "فهذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر".[١] والشيء استند عليه الناقد، أن أطول سطر من هذه الأسطر، لا يزيد مداه الزمني على ست تفعيلات، وهو عدد مقبول للسطر الشعري.[٢] ويمكننا في هذا المقام أن نسأل: ماذا ترك الناقد للشاعر؟ وأين ذهبت تموجات الراحة النفسية التي تكلم عليها، والتي يحق للشاعر وفقا لها أن يأتي بالعدد الذي يريد من التفعيلات؟ إن الشعر الحر كله قائم على حرية توزيع التفعيلات وفقا لحالة الشاعر، وإرادته، وما دعا إليه الناقد هنا هو تدخّل في أخص خصوصيات الشعر والشاعر؛ فالناقد في رأينا، قد أقحم نفسه فيما ليس من اختصاصه. وعند مناقشته لنازك الملائكة، نراه يدخل في متاهة ليست في صالحه، فبعد أن يأخذ عليها عدم قبولها، خمس أو تسع تفعيلات في السطر الشعري الواحد يقول: "إننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدي يتكون شطراه معا من تفعيلتين[٣]." ويعتمد هذا الكلام مسوّغا لإلغاء كلمة "شطر" ووضع كلمة "سطر" بدلا منها، فإذا كان هذا الدليل هو الوحيد الذي اعتمده الناقد فالأولى أن يغير رأيه، لأنّ العرب عرفت "المنهوك" من البحور كما عرفت المجزوء، والمنهوك، بيت يتألف شطراه معا من تفعيلتين[*]

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٢١.

[٢] – *المصدر السابق*، ص١٢٢.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٠٣.

[*] – من منهوك الرجز قول دريد بن الصمة على سبيل المثال: ١- ياليتني فيها جذع/ ٢- أخبّ فيها وأضع/ ٣- أقود وطفاء الزمع/٤- كأنها شاة صدع

انظر ديوان دريد بن الصمة بتحقيق محمد خير البقاعي، بل إن العرب قد عرفت البيت كاملا، بتفعيلة، ومثاله قول عبد الصمد بن المعزل: قالت خبل/ ماذا الخجل/ هذا الرجل

لما احتفل / أهدى بصل. انظر: أبو بكر الدماميني، *العيون الفاخرة*، ٧٢.

الخاتمة ونتائج البحث:

حاولنا في هذا البحث أن نصل إلى الخط الفكري الذي حدد معالم التفكير النقدي عند الناقد عز الدين إسماعيل، وقد تبيّن لنا أن الناقد قد استوعب حركة الشعر الجديد بشكل واع، وفنّد الأسباب التي أدت إلى نشوئه، كما استعرض جميع ما تعلّق به من أمور فنية، وموضوعية. وانتقلنا إلى دراسة بعض الأمور القارة التي رأيناها تتعلّق بمعالم التفكير النقدي لديه، ومنها:

ــ الصورة الفنية: وقد رأينا أن الناقد قصّر قليلا في إعطائها مكانتها اللائقة، وهو في العموم لم يأت بجديد حولها،علما أنه جعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.

ــ الغموض: وقد تعامل معه الناقد بشفافية، وجعله من صفات الشعر الجيد، وميّز بينه وبين الإبهام الذي هو صفة سلبية.

ــ معمارية القصيدة الحديثة: تحدث الناقد في هذا الموضوع عن القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، وقد رأينا هنا أن الناقد لم يأت بجديد، كما أنه لم يوفق في اجتهاده، وما أتى به هو وجهات نظر لم تثبت الأيام صحتها.

ــ الرمز والأسطورة: وقد استعملهما الناقد بمفهوم واحد، ولكنه أظهر وعيا كبيرا بجزئيات الأسطورة، واستيعابا لمهام هذه الجزئيات، ولكنه في الوقت نفسه، لم يوفق في نقده التطبيقي، وبدا لنا أنه كان يقوّل النص، ويحمّله أشياء ليست به.

ــ النزعة الدرامية وظاهرة الحزن: وهذه الصفة الموضوعية قدّمها الناقد من خلال فهم عميق للآليات الفنية المستعملة في تركيب بنية القصيدة الحديثة التي تلفّحت بالحزن، وبعض هذه الآليات هي الحوار، والحوار الداخلي، والأسلوب القصصي...

ــ الالتزام والثورية: الناقد مزج بين هذين المصطلحين، ولكنه أبدع في الحديث عنهما، وقد خالف "سارتر"، في إبعاده الشعر عن هذا الباب.

ــ اللغة: ربط النافد بينها وبين الإبداع الشعري، وكان كلامه، من حيث هو تنظير، غاية في الأهمية، ولكنه أيضا، أخفق في النماذج التطبيقية التي قدّمها.

ـــ التشكيل الموسيقي للشعر الجديد: وقد أخّره الباحث لأهميته، وهو أوسع الأبواب، بل يخيّل للقارئ أن الشعر الحديث عند الناقد هو ظاهرة عروضية؛ ومع أن الناقد أبدع كثيرا فيما نظّر له، إلا أن تعصّبه لعروض الخليل كان واضحا، ورأى أن القصيدة الجديدة مهما تطورت لا يمكن أن تتخلى عنه، وهنا سجّلنا اختلافنا مع الناقد، ليس لأنه ضرب عرض الحائط بأنصار قصيدة النثر، ولكن لأنه صادر المستقبل، في حين كل شيء خاضع لقانون التغيّر.

إن الناقد عز الدين إسماعيل كان رائدا بحق، واستطاع أن يلمّ بأبعاد هذه الظاهرة الجديدة، في ذلك الوقت، ولئن سجّلنا بعض الاختلافات الفكرية، مع منطلقاته النظرية، أو التطبيقية، فلا ننسى أن الريادة وحدها تجعله مميزا لأن رؤيتنا الحالية ما كانت بهذا الشكل من دون الأفكار التي قدّمها الناقد، وأمثاله.

قائمة المصادر والمراجع

١ – إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، دار النشر، القاهرة، ط١، ١٩٥٥.

٢ – ______، *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، دار الفكر العربي، بيروت، ط٣، ١٩٧٤.

٣ – ______، *التفسير النفسي للأدب*، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٤.

٤ – ______، *الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية*،دارالعودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

٥ – الدماميني، أبو بكر، *العيون الفاخرة*، المطبعة العثمانية، ١٣٠٣ هـ.

٦ – سعيد، خالدة، حركية *الإبداع*، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٧ – الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، دارالعلم للملايين،بيروت، ط٦،١٩٨١.

٨ – النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

الدوريات:

ـ مجلة شعر، لبنان، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠.

ـ مجلة المجلة، مصر، العدد ٣، ١٩٥٧.

______، العدد ٥٨، ١٩٨١.

اليتيمة تحت المجهر

الدكتور ناصيف محمد ناصيف*

الملخص

أمّا **اليتيمةُ** فهي عينيّةُ سُوَيْدِ بن أبي كاهلٍ اليشكريِّ، وأمّا المجهرُ فهو مجهرُ العين الناقدة؛ فمُطَوَّلةُ سويدٍ بقيتْ في الظلِّ، شأنُها شأنُ الكثيرِ من دُرَرِ أدبنا العربيِّ، وإذا كانَ القدماءُ قد أدركوا أهمِّيّتَها، ولقّبوها **باليتيمة**، فإنّهم لم يكملوا صنيعَهم؛ إذ لم يترلوها المترلةَ التي تستحقُّ بين أوابدِ شعرنا القديم. أمّا المحدثون ــــ إذا استثنينا طه حسين في قراءته التأثّريّة لبعض معاني القصيدة ــــ فلم تلقَ منهم إلا الإهمال!

ويتوخَّى هذا البحثُ إنتاجَ مقاربةٍ إجرائيَّةٍ **لليتيمة**، تُقِرُّ بتعدُّدِ أبعادِ الجميل، مفيدةً من الرؤى النقديّةِ الخلاّقةِ في درسنا النقديِّ القديمِ، وفي الأسلوبيّة النقديّة الحديثة؛ قائلةً: إنّ قيمةَ الكَلِمِ أفراداً قريبةٌ منَ الصفرِ، مهما تكاثرتْ في السَّمْعِ، ومرأى العين، فكلُّ كَلِمٍ لا يُؤَلَّفُ لا يُعَوَّلُ عليه، وإنَّ النظمَ هو الحدُّ الأدنى اللازمُ لإنتاجِ الكلامِ؛ غيرُ الكافي لإنتاجِ الجمالِ؛ فثمَّةَ ــــ بعدُ ــــ أسرارُ ارتقاءِ المنظومِ إلى رُتْبَةِ الشعريِّ!!

كلمات مفتاحيّة: اليتيمة، القصيدة، سويد، ليث.

المقدّمة:

تخلو المدوَّنةُ النقديّة العربيّة القديمة، أو تكادُ، من دراسة القصيدة، وتُغفِلُ الرُّتَبُ المحفوظةُ في درسنا المعاصر كثيراً من التحف الفنّيّة، والغُررِ الجِيادِ من قصائد الشعر العربيّ؛ فقد تقسّمت جهودَ نقّادنا قضايا، وثنائيّات، جعلت في مقدّمة الاهتمام نصوصاً بعينها، أو أبياتاً محدّدّة يكثر تداولها، وبدت الكثرةُ الكاثرة من ديوان العرب، وسِجلِّ مفاخرها، خلفيةً لِلّوحة، أو هامشاً في سجلّ الإبداع. وقد انحدر قدرٌ من هذا الإهمال إلى دراسات المعاصرين؛ فأُنجِزَتْ مئاتُ الدراسات للقضايا التي تقسّمت جهود القدامى، و للشعراءِ أبطالِ معاركهم النقديّة، ولأهمّ أشعارهم؛ فإذا الظلم يتناسل ظلماً.

أهمّيّة البحث، وأهدافه:

تظلّ النصوص الإبداعيَّةُ العظيمةُ هاربةً من مناهجنا؛ نافرةً من مقارباتنا؛ كالفرس الشموس؛ بيد أنّ الثمارَ المعرفيّة، والجنى المأمولَ ما فتئا يحفزان أسئلتنا، ويهيّجان عطشنا إلى الإفادة ممّا أنجزه درسنا

* مدرّس في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/٣٠= ٢٠١١/٦/٢٠ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٣٠ = ٢٠١١/١٠/٢٢

القديم، والبناء على ما أسّسَ لإنتاجِ مقاربةٍ تسهم في جلاءِ بعضِ دُرَرِ تراثنا، وتخصُّ منها ما جاء على التخوم، أو كادَ يُجْعَلُ في الحواشي، والهوامش، والخلفيّة؛ زاعمةً أنّ الأماميّة والخلفيّة في لوحةِ الإبداعِ معياران نسبيّان لا يقبلان الرُّتَبَ المحفوظة؛ فما هو أماميٌّ قد يغدو خلفيّاً، والعكس صحيح بتغيُّر الزمان، والمكان، والمتلقّين.

موادّ البحث، وطرائقه:

مادّة البحث قصيدةُ سُوَيْدِ بن أبي كاهل اليشكريّ؛ الملقّبة **باليتيمة**، وما بدا من حسنها في مرآة النقد العربيّ القديم. ومن النّافلةِ القولُ: إنّ لكلِّ قصيدةٍ منهجها الخاصَّ بها، وطرائق البحث الملائمةَ لِنَصِّها، وإيلائها ما تستحقّ من اهتمام؛ ذلك أنّها بناءٌ استعاريٌّ أنشأه سويدٌ تعويضاً فنّيّاً عن العجز الواقعيّ؛ فهي بطولاتٌ وانتصارات مُتخَيَّلَةٌ يواجهُ بها هزائمَ الحياةِ، وكمالٌ حُلُمِيٌّ يتجاوزُ به النقصَ المعيش. ولذا انتحى هذا البحث سمتاً وصفيّاً، تحليليّاً، تفسيريّاً، ينتهي بالتقويم؛ بغيةَ تتبُّع بصماتِ الشحنِ في الخطاب الإبداعيّ؛ انتهاءً إلى شبكة العلاقات الأفقيّة والعموديّة التي انتظمت النصَّ، وأنتجت خصوصيَّته.

المناقشة:

لا ندرس قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكريّ العينيّة الملقّبة **باليتيمة** لكي نكشف ما تشترك به مع قصائد عصرها، أو العصور اللاحقة؛ بل نهتمُّ بها ابتداءً، وندرسها لاختلافها عن تلك القصائد، وتميُّزها عنها؛ أي أنّنا نحاول اكتشافَ أسبابِ تميّزها، وتلقيبِها بهذا اللقب، وتناقضِ المدوَّنةِ النقديّةِ القديمة بينَ الإقرارِ بتميُّزها، وقلّةِ الاهتمام بها.

صحيحٌ أنّ كلّ نصٍّ إبداعيٍّ منتمٍ حُكْماً إلى جنسه الأدبيِّ، وإلى عصره، ولكنَّ النصَّ الإبداعيَّ الحقَّ متفرِّدٌ، مبتكَرٌ، مختلفٌ عن أفراد جنسه، وعصره؛ بمعنى أنّه إضافةٌ حقيقيّةٌ إلى ما سبقه؛ وبهذه العلاقة الجدليّة بين النصّ وسياقه في نسيج النّوع الأدبيِّ، أو العصر، أو العصور المتلاحقة؛ تستمرُّ حركيَّةُ الإبداع. وهكذا يمكن الإقرارُ بأنَّ **اليتيمةَ** ابنةُ ديوان الشعر العربيّ المخضرم (الجاهليّ ـــ الإسلاميّ)؛ وبأنّ خريطتَها الجينيّة تحمل الكثيرَ من مورِّثاته، بيد أنّنا نستطيع، في الوقت نفسه، أن نجد في اليُتْمِ الفنّيّ نقيضاً للاحتذاء؛ بمعنى أنّ القصيدة **اليتيمة** قصيدةٌ مبتكرة فريدة (نسيج وحدها)؛ لا تدين لغير مبدعها.

وبعد؛فثمّةدلالاتٌ لليُتْمِ أخرى كثيرةٌ؛و«اليُتْمُ:الانفرادُ؛واليتيمُ:الفردُ...قال المفضَّلُ: أَصْلُ اليُتْمِ الغَفْلَةُ،وبه سُمِّيَ اليتيمُ يتيماً،لأنّه يُتَغَافَلُ عن بِرِّهِ. وقال أبو عمرو: اليُتْمُ الإبطاءُ، ومنه أُخِذَ اليتيمُ، لأنّ البِرَّ يُبْطِئُ عنه. وكلُّ شيءٍ مفرد بغير نظيرِه فهو يتيمٌ. يُقالُ: دُرَّةٌ يتيمةٌ. الأصمعيّ:اليتيمُ الرَّمْلَةُ المنفردةُ،

قال: وكلّ منفردٍ ومنفردةٍ عند العرب يتيمٌ ويتيمةٌ)) [١]. ومن المجاز((دُرَّةٌ يتيمةٌ، وهذا بيتٌ يتيمٌ، وهذه صَرِيمةٌ يتيمةٌ: للرَّمْلَةِ المنفردةِ من الرِّمالِ)) [٢].

ونزعم أنّ **اليتيمةَ** تحفةٌ فنّيّةٌ تسامي أرقى القصائد الجاهليّة الطوال المشهورات نسجاً، وإحكاماً، وحسناً، وتتفوّق عليها جميعاً طولاً؛ فقد بلغت مئةً وثمانية أبيات [٣]؛ في حين لم تتجاوز مطوّلة طرفة بن العبد مئةً وخمسة أبيات في أطول رواياتها [٤]، و لم تتجاوز مطوّلة عمروبن كلثوم التغلبيّ مئةًوثلاثة أبيات [٥]،وكانت مطوّلات لبيدبن ربيعةالعامريّ [٦]، والحارث بن حلّزة اليشكريّ [٧]،وامرئ القيس بن حجر الكنديّ [٨]، وعنترة بن شدّاد العبسيّ [٩]، والأعشى ميمون بن قيس البكريّ [١٠]،وزهيربن أبي سلمى

---

[١]- ابن منظور، *لسان العرب* (يتم)، ٦/٤٩٤٨ــ ٤٩٤٩.

[٢]- الزمخشري، *أساس البلاغة* (يتم)، ٢/٥٥٩.

[٣]- الضبي، *المفضليات*، (المفضلية ٤٠) ١٩٠ــ ٢٠٢. وهي في *ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري*، شاكر العاشور ٢٧ــ٤٤ (١٠٩ أبيات)؛ بزيادة بيت مشكوك فيه.

[٤]- الزوزني، *شرح المعلقات السبع*،١٦٩ــ ٢١٥، وشرح القصائد العشر٨٥ــ ١٥٠ .أما في ديوان طرفة بن العبد٦ــ ٤٨،و*شرح القصائدالسبع الطوال الجاهليات* ١٣٢ـــ٢٣١؛فجاءت (١٠٣ أبيات).

[٥]- الزوزني، *شرح المعلقات السبع*، ٢٩١ــ ٣٢٣. وهي(٩٦ بيتاً) *في شرح القصائد العشر* ٣١٩ــ ٣٦٦، و(٩٤ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٣٧١ــ٤٢٧. وفي رواية متأخرة جاءت (١٢١ بيتاً)؛ ينظر: أبو زيد القرشي، *جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام*، ص ٢٧٢ــ ٣٠٠. ومضى د. علي أبو زيد أبعد؛ فجعلها (١٢٤ بيتاً)؛ ينظر: *ديوان عمرو بن كلثوم* ٧٥ــ ١٠١.

[٦]- (٨٩ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ١٩٥ــ ٢٥٦، و (٨٨ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٥١٧ــ ٥٩٧، و*شرح المعلقات السبع*٢٤٦ــ ٢٩٠.

[٧]- (٨٥ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ٣٧١ــ ٤١٧، و (٨٤ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٤٣٣ــ ٥٠١، و(٨٢ بيتاً) في *شرح المعلقات السبع*٣٥٦ــ ٣٨٠.

[٨]- (٨٢ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ١٥ــ١١٢، و*شرح القصائد العشر* ٨ــ ٨٢، و(٨١ بيتاً) في *شرح المعلقات السبع*، و(٧٧ بيتاً) في *ديوان امرئ القيس*٨ــ ٢٦.

[٩]- (٨١ بيتاً) في *شرح المعلقات السبع* ٣٢٤ــ ٣٥٥، و(٨٠ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ٢٥٩ــ ٣١٣، و(٧٩ بيتاً) في *شرح القصائد*
السبع الطوال الجاهليات ٢٩٤ــ ٣٦٦.

[١٠]- (٦٤ بيتاً) في *شرح القصائد العشر*٤١٩ــ ٤٥٠، و(٦٦ بيتاً) في ديوان الأعشى الكبير، د. محمد محمد حسين ١٠٥ــ ١١٣.

المزنيّ[١]،والنّابغة الذّبيانيّ[٢]،وعبيدبن الأبرص الأسديّ[٣] دونَ المئةِ. ولسائلٍ أن يسأل: لِمَ استُثنيت **اليتيمةُ** من الشّهرة، والتّعليق؟!

ولسنا نريد هنا إثباتَ التّعليق، ولا نفيَه؛ فقد رُصِدَتْ لكلٍّ من الغايتين مئاتُ الصفحات، فلم تستطع نفياً[٤]، ولا إثباتاً[٥]. ويغلب على ظنّنا أنّ التّعليق كان ضرباً من التّشريف المعنويّ؛ بمعنى أنّ هذه القصائد كانت رفيعةَ المقام لدى المتلقّين؛ فكأنّها أعلاقٌ نفيسة، وسموطٌ تزيّن عنقَ الإبداع الشعريّ الجاهليّ. على أنّ في اختيارها، وتعليقها ـــ إنْ صحّ التّعليقُ، على المجازِ، أو على الحقيقة ـــ حكمَ قيمةٍ نقديّاً، بتفضيلها، وتقديمها على غيرها؛ إذ رأوا فيها الصورةَ الكاملة للفنّ الشعريّ، وأقرّوا لأصحابها بالتفوّق على أقرانهم من الشعراء. على أنّ هناك أسئلة مهمّةً تلحّ على الذّهن الدّارس:

ـــ ما المعيار الذي انتظم اختيارَ هذه القصائد دون غيرها؟

ـــ أتُدْرَجُ مطوّلةُ عبيدٍ مع المطوّلات الأخر، وتُستَبْعَدُ **اليتيمةُ**؟!

ـــ لِـــمَ تصمتُ المدوّنةُ النّقديّة العربيّة عن هذا الخلط؟

ـــ لِـــمَ تتجاهل المدوّنةُ النّقديّـــة العربيّة قصائد جياداً لا تقلّ جودةً، ولا طولاً عن المعلّقات السّبع، أو القصائد العشر المشهورات؟

---

[١]- (٦٣ بيتاً) في شرح *المعلقات السبع*، و(٦٠ بيتاً) في شرح شعر زهير بن أبي سلمى ١٦ ـــ ٣٧، و(٥٩ بيتاً)في شرح *القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٢٣٧ـــ ٢٩٠، وشرح *القصائد العشر*١٥٤ـــ ١٩١.

[٢]- (٥٠ بيتاً)في شرح *القصائد العشر*٤٥٣ـــ٤٧٣،و(٤٩ بيتاً) في *ديوان النابغة الذبياني*١٤ـــ ٢٨.

[٣]- (٥٠بيتاً) في *ديوان عبيد بن الأبرص*١٠ـــ٢٠، و(٤٨ بيتاً)في شرح *القصائدالعشر*٤٧٧ـــ٤٩٤.

[٤]- *دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي*، ترجمة عبد الرحمن بدوي ٣٥ـــ ٤٠، ٧١ـــ ٧٢. وبروكلمان، *تاريخ الأدب العربي*، ٦٧/١. و الرافعي، مصطفى صادق، *تاريخ آداب العرب*، ١٦٣/١ـــ ١٦٩. و بلاشير، *تاريخ الأدب العربي*،١٧٣ـــ١٧٨. وخفاجي، محمد عبد المنعم، *الحياة الأدبية في العصر الجاهلي*، ٢٥٥ـــ ٢٦٢. وضيف، شوقي، *تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)*، ١٤٠ـــ ١٤٤. والزوزنـــي، *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات*، مقدمة المحقق ١١ـــ ١٣.

[٥]- ابن عبد ربه، *العقد الفريد*، ٢٥٣/٥ـــ ٢٥٤. والقيرواني، *العمدة*، ٢٠٦/١. و البغدادي، *خزانة الأدب*، ١٢٦/١. وزيدان، جرجي، *تاريخ آداب اللغة العربية*، ٩٥/١ـــ ٩٧، ١٦٨. و طبانة، بدوي، *معلقات العرب*، ٩ـــ ٥٧. وحمد الله، محمد علي، شرح *المعلقات السبع*، ٣٢ـــ ٥٦. البهبيتي، نجيب محمد، *تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري*، ١٩٤ـــ ١٩٥. و البهبيتي، *المعلقة العربية الأولى(أوعند جذور التاريخ)*، ٢٧/١ـــ ٣١. والبهبيتي ، *المعلقات سيرة وتاريخاً*،٥ـــ ١١٧، ١٩٥ـــ ٢٠٣.

ـــ لقد جـــاء سويدُ رابعَ الطبقة السادسة من طبقات فحول الشعراء؛ مع عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلّزة، وعنترة بن شدّادٍ العبسيّ[١]، وكلّـــهم فحولٌ أوّلاً، من شعراء المعلّقـــات ثانياً. فَلِمَ استُثني سويـــد ممّا شمل أترابـــه، ولم استُثنيت **اليتيمـــة** من التّعليق شأن قصائـــدهم، ومن اهتمام النّقّـــاد والدّارسين علـــى غرا قصائدهم؟!.

و**اليتيمة** هي المفضليّة الأربعون؛ لسويد بن أبي كاهلٍ اليشكريّ(ـــ بعد ٦٠هـــ) الشاعر اليتيم[٢] المعمّر المخضرم الذي شهد ثلاثَ حقب: الجاهليّة، وصدر الإسلام، وشطراً من الدّولة الأمويّة. لكنّ ابنَ سلاّم الجمحيّ جعله، كما تقدّم، رابعَ الطّبقةِ السّادسة من طبقات فحول الجاهليّة؛ فاكتفى بالقول: ((له قصيدةٌ، أوّلها:

بَسَـــطَتْ رابِعَـــةُ الحَبْـــلَ لنـــا فَوَصَلْنـــا الحَبْلَ منهـــا ما اتَّسَـــعْ

وله شعرٌ كثيرٌ، ولكنْ برَّزَتْ هذه على شعره))[٣]. ثمّ لاشيء يذكر في مدوّنة ابن سلاّم، ولا في غيرها، سوى قولهم: إنّ أبا عبيدة(ـــ ٢١٠هـــ) كان يعدّه من أصحاب الواحدة[٤]، وقولهم: ((فضَّلَها الأصمعيّ، وقال: كانت العرب تفضِّلُها وتقدِّمُها، وتعدُّها من حكمها، وكانت في الجاهليّة تسمّى " **اليتيمة** "، لما اشتملت عليه من الأمثال))[٥] !!.

فالحكم النّقديّ بتفضيلها، في نصّ الأصمعيّ، يصدر عن جماعةٍ لا عن فردٍ، فيدلّ على ذائقةٍ جمعيّةٍ، ويعبّر عن وعيٍ جمعيٍّ. ويستوقفنا، في هذا الحكم، تعليلُ الأصمعيّ لهذا التّفضيل؛ بقوله: " لِما اشتملت عليه من الأمثال"؛ إذ إنّ التّعليل كان غائباً عن معظم الأحكام النّقديّة في تلك الحقبة.

فهل يمكن القول: إنّ القصيدة الطولى في ديوان الجاهليّة؛ الفاخرةَ النّفيسةَ(المنفردةَ؛ الفردةَ؛ المُتغافَلَ عن بِرّها؛ التي يُبطئ البرُّ عنها؛ المفردةَ؛ فلا نظيرَ لها؛ البارزةَ على شعر مبدعها؛ المفضَّلَةَ عند الأصمعيّ والعرب؛ المقدَّمَةَ عند العرب؛ المعدودةَ من حكمهم؛ المسمّاةَ **اليتيمة** لما اشتملت عليه من الأمثال؛ المفضليَّةَ الأربعين عند المفضَّل الضَّبّيّ) لم تنل ما تستحقّه من مقاربات؟؟!!.

---

[١]- الجمحي، *طبقات فحول الشعراء*، ١/١٥١ـــ ١٥٣.

[٢]– قيل: اسم والده شبيب، وقيل: إن أم سويد كانت قبل أبي كاهل عند رجل من بني ذبيان بن قيس، فمات عنها فتزوجها أبو كاهل، وكانت حاملاً، فلما ولدته استلحقه أبو كاهل وسماه سويداً؛ البغدادي، *خزانة الأدب*، ٦/١٢٥ـــ ١٢٦.

[٣]- *نفسه*، ١/١٥٣.

[٤]– القيرواني، *العمدة*، ١/٢٢٠.

[٥]- البغدادي، *خزانة الأدب*، ٦/١٢٦. الإصفهاني، الأغاني، ١٣/١٠١.

على أنّ الأمثالَ هنا لا تعني العبر والمواعظ والحكم[١]؛ بل هي الصُّوَرُ؛ أي التّشبيهات، والاستعارات؛ وهذا المصطلح شائعٌ عند متقدّمي النّقّاد؛ آيةُ ذلك تعقيبُ الجاحظ (٢٥٥هـ) على التّشبيه البليغ في بيت الأشهَب بن رُمَيلة:

هم ساعدُ الدّهرِ الذي يتّقى بهِ وما خيرُ كفٍّ لا تنوءُ بساعدِ

بقوله:((قوله:"هم ساعد الدّهر"، إنّما هو مثلٌ،...))[٢]، وقولُ قدامة بن جعفر(ـ٣٣٧هـ): ((التّمثيل: هو أن يريد الشاعر إشارةً إلى معنى فيضع كلاماً يدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عمّا أراد أن يشير إليه. مثال ذلك قول الرَّماح بن ميّادة:

ألم تكُ في يُمنى يديكَ جعلتَني فلا تجعَلَنّي بعدَها في شمالكا

فعدلَ عن أن يقولَ في البيت الأوّل: إنّه كان عنده مقدّماً، فلا يؤخّره، أو مقرَّباً فلا يبعده، أو مجتبًى، فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنّه كان في يُمنى يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظٍ ومعنى يجريان مجرى المثل له، وقصدَ الإغراب في الدّلالة والإبداع في المقالة...))[٣].

وقول الزّمخشريّ(٥٣٨هـ): [٤]((مَثّله به:شَبَّهَهُ،...ومثّل التماثيل ومَثّلها:صوَّرَها.قال طرفة:

أتعـرفُ رسمَ الـدّارِ قَفْراً مَنازِلُهْ كَجَفْنِ اليماني زخرفَ الوشيَ ماثِلُهْ))

وفي سياق تنقيبه عن نشأة المصطلحات النّقديّة والبلاغيّة، وتطوّرها عند العرب، تطّرد القرائن؛ فيقول د. أحمد مطلوب((المَثَلُ من أوّل المصطلحات التي ظهرت في الدّراسات القرآنيّة والبلاغيّة، وقد أشار إليه الفرّاء...، وأبوعبيدة...، ويتّضح في كلام الفرّاء وأبي عبيدةَ أنّ المثلَ قد يرادُ به المثل بمعناه العامّ أو يراد به التشبيه وما يتّصل به من تمثيلٍ، وقد استعمل الجاحظُ "المثلَ" بمعنى الاستعارة...، وربط الرازيّ المثلَ بالتشبيه...، والمثلُ عند القزوينيّ و شرّاح التّلخيص هو التّمثيل على سبيل الاستعارة))[٥].

وقد قال المنقّبُ نفسه: ((قال المبرِّد: المثل مأخوذٌ من المثال، وهو قولٌ سائرٌ يشبَّه به حال الثّاني بالأوّل، والأصل فيه التشبيه... غير أنّ الجاحظ سمّى الاستعارة مثلاً...، قال المظفَّر العلويّ: وكان القدماء

[١] – فقد ضمت البتيمة غزلاً وفخراً وهجاءً ووصفاً، وخلت خلواً تاماً من الحكم والأمثال.

[٢] – الجاحظ، *البيان والتبيين*، ٤/٥٥.

[٣] – قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ١٥٨ـ ١٥٩.

[٤] - الزمخشري، *أساس البلاغة (مثل)*، ٢/٣٦٦.

[٥] – مطلوب، أحمد، *معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها (المثل)* ٥٨٧ـ ٥٨٨. ومطلوب، أحمد عجم، *مصطلحات النقد العربي القديم (المثل)*، ٣٥٢ـ ٣٥٣.

يسمّونها الأمثال فيقولون" فلانٌ كثير الأمثال" ولقبها بالاستعارة ألزَمُ، لأنّه أعمّ، ولأنّ الأمثال كلّها تجري مجرى الاستعارة)) [١].

ولا غروَ؛ ففي لسان العرب((مِثْلٌ: كلمةُ تَسويةٍ. يُقال: هذا مِثْلُهُ ومَثَلُهُ، كما يُقال شِبْهُهُ وشَبَهُهُ بمعنًى؛... والمِثْلُ: الشِّبْهُ... والمَثَلُ: كالمِثْلِ، والجمع أمثالٌ،... والمَثَلُ: الشيءُ الذي يُضْرَبُ لشيءٍ مَثَلاً فَيُجْعَلُ مِثْلَهُ... وإنّما معناهُ التمثيلُ... وإنّما المَثَلُ مأخوذٌ من المِثالِ والحَذْوِ،... وماثَلَ الشيءَ: شابَهَهُ. والتِّمْثالُ: الصورةُ،... ومَثَّلَ لهُ الشيءَ: صوَّرَهُ حتّى كأنّه ينظرُ إليه. وامْتَثَلَهُ هُوَ: تَصَوَّرَهُ... ومَثَّلَ الشيءَ بالشيءِ: سَوَّاهُ وشَبَّهَهُ بهِ، وجعلَهُ مِثْلَهُ، وعلى مِثالِهِ...)) [٢].

ولا يخفى على المتأمّل فرقُ القيمة بين الذّهن النّعتيّ، والذّهن التّشبيهيّ، والذّهن الاستعاريّ في فنّ القول الإبداعيّ؛ فالأوّل سطحيٌّ، مباشرٌ، واضحٌ؛ وهو من هذا القبيل أدنى درجةً من الذّهن التّشبيهيّ، والأخير أدنى درجةً من الذّهن الاستعاريّ؛ فمنذ القدم كان البلغاء يعدّون الاستعارةَ((أعظم الأساليب البلاغيّة، وآية الموهبة)) [٣]، و((سيّدة المجاز)) [٤]، و((اعلمْ أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلّما زدتَ إرادتَكَ التّشبيهَ إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً،...وفي الاستعارة علمٌ كثيرٌ، ولطائفُ معانٍ، ودقائقُ فروق)) [٥]؛ فهي((علامةُ العبقريّة المميزة...؛ فقد ظلّت الاستعارة محكّاً للشّاعريّة من حيث قدرتها على اكتشاف علاقاتٍ جديدةٍ بين الأشياء المتباينة)) [٦]. وهي شائعةٌ في الشّعر الجاهليّ النّاضج الذي انتهى إلينا، لكنّها تسجّل حضوراً كثيفاً في **اليتيمة**، فضلاً عن الكنايات، والتّشبيهات(٧١ استعارة مكنيّة، ٤٦ كناية، ١٤ استعارة تصريحيّة، ١٣ تشبيهاً مجملاً، ٣ تشبيهات بليغة).

على أنّ المعوّل عليه في الإبداع ليس كثرة الصّور البلاغيّة، ولا كثرة الاستعارات؛((أمَا سمعتَ بالذي طبخ القاموس وأكله ليصبح كاتباً؟ لقد مات المسكين بعسر الهضم، وما استطاع أن يكتب حتّى وصيّته!)) [٧]؛ وإنّما يعوَّل، في الإبداع، على الصّورة الكليّة التي ينتظمها السّياق؛ فبيت القصيد في كيمياء

---

[١] – مطلوب، أحمد، معجم *المصطلحات البلاغية وتطورها (أمثال)*،١٨٣ ــــ ١٨٤. وينظر: مطلوب، أحمد، معجم *مصطلحات النقد العربي القديم (أمثال)*، ص ١٠٧ــــ ١٠٨.

[٢] – ابن منظور، *لسان العرب (مثل)*، ٤١٣٢/٦ــــ ٤١٣٥.

[٣] – *كتاب أرسطوطاليس في الشعر*، ١٢٨.

[٤] – كروتشه، *المجمل في فلسفة الفن*، ٢١.

[٥] – الجرجاني ،*كتاب دلائل الإعجاز*، ص ٤٥٠ــــ ٤٥١.

[٦] – أبو ديب، كمال، *في الشعرية*، ص١٢٢.

[٧] – نعيمة، ميخائيل، *كرم على درب*، ص ٥٣.

السّياق؛ وكلُّ الصّيد في جوف الفَرا؛ أي في الجسدِ الفنّيّ النّاضج الذي تضافرت هذه الصّور البلاغيّة على إبداعه. وهنا تبرز أهمّيّة **اليتيمة**؛ فهي على طولها، وكثرة أمثالها، ليست ركاماً من الصّور، وليست تعاقباً لمشاهد تُكَرِّرُ مقولَتَها، بل هي نسيجٌ حيٌّ تتفاعل فيه الصّور، وتتكامل المكوّنات المختلفة، وتأتلف أعناق المتغايرات والمتنافرات في ربقةِ الصّورة الشّعريّة الكلّيّة التي تُكَثِّفُ فِكْرَ مبدعها؛ ذلك أنّ((وظيفة الصّورة هي التّكثيف؛ فالشّعريّة هي تكثيفيّة اللغة))[1]. وبهذا المعنى تقوم **اليتيمة** على لغةٍ تكثيفيّةٍ تحقّق شعريّتها؛ وتجلو فكرَ مبدعها.

ففي نُسَخِ **اليتيمة** تسري إيقاعات الرَّمَل(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) التي تتيح للنّفس الشّعريّ مدًى رحباً، وانسيابيّةً، وتدفُّقاً مطَّرِداً كالموج المتتابع بلا ركودٍ، ولا أنواء؛ ترفد هذه الإيقاعات موسيقا داخليّةٌ قائمةٌ على تكرارٍ صوتيٍّ (الحبل/ الحبل، الرّيق/ الريق، الليل/ ليل/ الليل، اللون/ اللون، البأس/ البأس، الشّعب/ الشّعب، يبسط/ يبسط، جرع الموت/ وللموت جرع، يزقو/ يزقو، رأى/ رأى، بنبالٍ/ بنبالٍ، الدّهر/ الدّهر، فَرَّ مِنّي/ فَرَّ مِنّي، بطيئات/ إبطائها، تُسْمِعُ/ يُستَمَعْ، مُنْعَلَة/ بنعالٍ، يهوين/ كهويٍّ، نُفُعٌ/ نَفَعْ، وُزُنُ/ وازنوا، حُمِّلوا/ حَمَّلْتَ، حدا/ الحادي، صنيع/ صَنَع، كفاني/ يكفِ، فسعى/ مسعاهم، مَعْقِلٌ/تُقْتَلَعْ،صَنْعَتَها/صَنَعْ، قال/قَوَّال)تبدو نغماته كالصّوت والصّدى، أو كالقرار والجواب.

وهذا أمرٌ يتكرّر على مدار القصيدة؛ في إيقاعات الشّرط والجواب(إذا هبّت، إذا جرى، إذا هيّجته، إذا أرهقنه، إذا لاقيته، إذا ناطحها، إذا ما اعتادني، إذا ما قلت، إذا ما سئلوا، إذا ما حُمِّلوا، إذا ما رامها، إذا ما آنس الصّوتَ امَّصَعْ، وإذا حَمَّلْتَ ذا الشَّفِّ ظَلَعْ، وإذا برَّزَ منهنّ رَبَعْ، فإذا أسمعتُه صوتي انقمعْ، وإذا يخلو له لحمي رَتَعْ، وإذا صاب بها المِرْدى انجزَعْ، إذا أُعطيَ المكثورُ ضيماً فكَنَعْ، إذا الرِّيْقُ خدَعْ، إذا نجمٌ طلعْ، إذا اللونُ انقشعْ، إذا الآلُ لمعْ، إذا اليومُ متعْ، إذا البأسُ نصعْ، إذا الشّعبُ انصدعْ، إذا الطّرْفُ هجعْ، إذا الشَّرُّ سطعْ، إذا جدَّ الفزع، إذا طار القَزَع، لو أرادوا غيرَه لم يُستَمَعْ، لو يفقدني لبدا منه ذبابٌ فكنعْ، إنْ شيءٌ نفع، إن هم وازنوا، إنْ باشرها، إنْ رجع، ومن شاء وضع، متى ما يكفِ شيئاً لا يُضَعْ، ما مسَّ قطع).

هذا فضلاً عن تكرار بعض الصّيغ الصّرفيّة (اتّدع، اتّسع، ارتفع، اعتاد، امتنع، اجتمع، لم يُستَمَعْ، استمع، ارتمينا، امَّصَعْ، ادَّرَعْ، انقشع، انصدع، اندفع، انقمع، انجزع، انتجع، انتجع، تُنْتَجَعْ، يختلينَ، يُنتزَعْ، يغتاب، تُقتَلَعْ، تُتَّضَعْ). وبعض الصّيغ النّحويّة؛ كتأخير المبتدأ(فيها تَرَعْ، فيه قَدَعْ، فيهم مُستَمَعْ، فيهنّ شَجَعْ، فيهنّ جَشَعْ، ما فيها طمع، ما فيه قمع، ما فينا خرع، ليس فيها متَّسع، ليس

[1] - كوين، جون ، *اللغة العليا*، ص١٤٥، وينظر: ص٢٨٢.

للماهر فيه مُطَّلَع، بخدَّيه سُفَعْ، بها مملكةٌ، وعلى المتنين لونٌ، للموت جُرَعْ)، وتكرار المواقف النّفسيّة التي تقوم غالباً على جدلِ فعلٍ وردِّ فعلٍ؛ وأيّاً يكن فعل الآخر؛ إباحةً، وبسطاً، أم حسداً، وكرهاً، وعدواناً؛ فثمّة دائماً ردُّ فعل الشّاعر المتعالي، المترع بدلالات الكبرياء، والأنفة، والشّهامة،...(بسطت...فوصلنا، دعاني حبُّ سلمى... قطعنا دون سلمى مهمهاً، وتخطَّيْتُ إليها من عِدًى، وفلاةٍ واضحٍ أقرابُها...فركبناها على مجهولها، وإذا هبَّت شمالاً أطعموا،...)؛وعلى هذه الثّنائيّة، وهذا الجدل تمضي القصيدة؛ فكأنّ الشّاعر معنيٌّ في المقام الأوّل بإثبات قدرته على مواجهة بنات الدّهر؛ شأن أبي ذؤيب في قوله:[١]

وتَجَلُّدي للشّامتينَ أُريهُمُ أنّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ

ذلك أنّ تكرار هذه المؤثّرات ليس زخرفةً خارجيّةً؛ وليس محضَ تشريفٍ للقول، أو تجويدٍ للعبارة، بل هو جزءٌ مهمٌّ من بصمات شحن الخطاب الإبداعيِّ؛ فلكلٍّ منها وظيفةٌ، أوأكثر، تؤدّيها؛ فتسهم في إنتاج الدّلالة، وعلينا ألا نخجل من الإقرار بأنّ مقارباتنا النّقديّة لم تكتشف بعد معظم هذه الوظائف، والدّلالات التي تنتجها. فالتّكرار الإيقاعيّ، الصّوتيّ، الصّرفيّ، النّحويّ، الدّلاليّ المتقدّم يفيد إغناءَ الإيقاع التّشويقيّ الجذّاب، لشدِّ انتباه المتلقّين إلى النّصّ، ويفيد أيضاً تكثيفَ الدّلالة التي يريد الشّاعر إنتاجَها؛ لتكثيف الأثر في المتلقّين، فقد يكون الشّعر تعبيراً عن الذّات، أو هروباً منها، وممّا يحيط بها، ولكنّه لا يتخلّى عن كونه محاولةً للتّأثير في الآخر.

وفضلاً عن هذا وذاك ينتجُ التّكرارُ ضرباً من الضَّخّ الدّلاليّ الذي يعيد شحن الخطاب بكلِّ ما من شأنه تكثيفُ الدّلالة؛ فكأنّ النّصّ يتدفّقُ باستمرارٍ، بيد أنّ التّدفُّقَ يصطدم أبداً بسكونٍ يُحْوِجُهُ إلى ضخٍّ جديدٍ؛وهذه حالُ(فاعلاتن فاعلاتن)التي تصطدم بـــ(فاعلن)، وحال تدفّق البيت كلّه الذي يصطدم بالقافية المقيّدة(اتّسعْ،سَطَعْ، نَصَعْ)، وكذا الشّأن في الشّرط و الجواب، ولعلّنا لانسرف إذا قلنا:هذا نهجُ سويدٍ في بناء قصيدته إيقاعيّاً، وتركيبيّاً، ودلاليّاً، وهذا نهجه الفكريُّ؛ فثمّة غالباً تدفُّقٌ يقابله قطعٌ، وانسيابيّةٌ تصطدم بِبَتْرٍ، وأفعال تتمادى حتّى توشكَ أن تبلغَ غايتَها، فتُواجَهُ بِقَمْعٍ(مُزْبِدٌ يَخْطِرُ ما لم يَرَني... فإذا أسمعتُه صوتي انقمعْ)على سبيل المبالغة في تعظيم شأن الخصوم؛لتعظيم شأن الذّات المنتصرة عليهم!.

فاليتيمة تمتدّ ظاهريّاً امتدادَ سلسلةِ مشاهدَ متلاحقةٍ، لكنّ اكتناهَ بنيتِها يكشف المحورَ النّاظمَ شرائحها المتعدِّدَة، والوحدة التي تضمّ متنوِّعاتها، ومشاهدها المختلفة؛ فثمّة محاولةٌ لأَسْطَرَةِ صورة

---

١ - *ديوان الهذليين*، ص٣.

سويد؛ هي الجذر النّفسيُّ للقصيدة التي تتفرَّع أغصانها، وتتشابك. إنّها في العمق معقّدة البناء، مركّبةٌ، متداخلةُ العوالم والمستويات؛ فعلى مدى مئةٍ وثمانية أبياتٍ تتفاعل مكوّنات القصيدة الموزّعة على نحو أربعمئةٍ وسبعةٍ وثلاثين اسماً (٤٣٧ = ٢٨٨ جامداً+ ١٤٩ مشتقّاً)؛ منها (٣٤١ مفرداً، و٧٧ جمعاً، و١٢ اسم جمع، و٧ مثنى)، يتخلّلها مئتان وأربعون فعلاً(٢٤٠ = ١٦٤ فعلاً ماضياً+٧٦ فعلاً مضارعاً)، فضلاً عن نحو خمسمئة حرفٍ، ومئةٍ وثمانيةٍ وستّين ضميراً، وثلاثةٍ وأربعين ظرفاً.

بيد أنّ أهمّ ما في هذه المكوّنات، والأدوات طرائقُ انتظامها، وشبكة علاقاتها، وتفاعلها، وما وظّفت لأجله؛ فهي تنتظم في مئتين وتسعٍ وثمانين جملةً(٢٨٩ = ٢٣٤ جملة فعليّة+ ٥٥ جملة اسميّة)؛ تحفل بنحو مئةٍ وسبعين صورةً بلاغيّةً؛ تتضافر مع ظواهر التّقديم والتّأخير، والحذف والذّكر، والتّعريف والتّنكير، والاعتراض، والالتفات؛ فتكوّنُ سبعةَ عشر رمزاً، أو قناعاً فنّيّاً(هي: رابعة، وخيال زائر، وسلمى، وبنو بكر، وخيال سليمى، والنّاقة = الثّور الوحشيّ، والليل، والمهمه، والفلاة، والخيل، وقومه، والصّيّاد وكلابه، ومَنْ أُنْضِجَ غيظاً قلبُه = جماعة، وعدوّ جاهِد = جماعة، وشيطانه، وصاحبٌ ذو غَيّثٍ، والصّخرة، وسويد)؛ وهذه الأقنعة تتفاعل في ستّة مشاهد.

أمّا هذه المشاهد المتلاحقة مكانيّاً، في جسد القصيدة، فهي متداخلةٌ، متفاعلةٌ، متكاملةٌ، زمانيّاً ودلاليّاً؛ وهي تصوّر في تداخلها، وتفاعلها، وتكاملها صورةً كلّيّةً لمبدعها؛ فكأنّها تنطوي على نوعٍ من الانتظام الشّبيه بالنّظام الشّمسيّ؛ فكلُّ العناصر فيها، والمشاهد، والصّور، والأفكار، والشّخصيّات، والأحداث مشدودةٌ إلى مدارٍ محدَّدٍ نجد في مركزه فكرَ المبدع الذي يُشَكّلُ مبدأَ التّلاحُمِ الدّاخليِّ للقصيدة[1]؛ أو هي ترتسم كالحلقات، والدّوائر على وجه المياه؛ وفي مركزها المشترك" **ليثٌ خادِرٌ ثَئِدَتْ أرضٌ عليهِ فانْتَجَعْ**"؛ هو سويد بن أبي كاهلٍ اليشكريُّ في مرآة أحلام يقظته؛ أي كما يشتهي أن يكون، لا كما هو في الواقع؛ فالشّعر لا يصوّر الواقع؛ بل يخلق واقعه الشّعريَّ الافتراضيَّ المتخيَّل.

والقصيدة بهذا المعنى حكايةُ **ليثٍ خادرٍ**؛ هو سويد وقد أطلق العنان لخياله، وأحلامه، ورغباته، فتجلّتْ في صورة خلقٍ فنّيٍّ لا يعبّر عن الواقع، بل يتجاوزه، ويخلق واقعه الجميل المتخيّل. ولذا هيمن على القصيدة حضورٌ طاغٍ للأنا؛ ظاهرةً، أو مقنّعةً؛ منفردةً، أو متماهيةً مع النّحن. فمن الحضور الظّاهر اسمُ العلم(سويد = أنا، بنو بكر = نحن)، وقد جاء اسم العلم في حالَي (الأنا)، و(النّحن) تتويجاً للضمير المهيمن على القصيدة الذي نلمحه في قوله: منّي(خمس مرّات)، بعينيَّ، لي، كأنّي، فؤادي(مرّتين)، أهلي، قلبي، صوتي، لحمي، سِقاطي، اعتادني، دعاني، يراني، لم يرني، كفاني، يغتابني،

[1] - جيرو، بيير، *الأسلوبية*، ٧٩.

خبَّلَتْني، لمّا تشفني، دعتني، لم يضرني، يحسدني، يُحيِّيني، يفقدني، يجهدني، أتاني، أَبيْتُ، قلتُ، تخطّيتُ، باشرتُ، أنضجتُ، أسمعتُ، لاقيتُ، أبليتُ، ناضلتُ، ما استصرختُ، ما أرقدُه، لا أطلبها، لا ألاقيها، فينا(ثلاث مرّات)، لنا، بنا، فوصلنا، قطعنا، ركبنا، تساقينا، ارتمينا، تحارضنا، ما نعيا، أرحُلنا، وضمير الغائب المعبِّر عن قومه: فيهم(مرّتين)، منهم(مرّتين)، بهم(مرّتين)،لهم،هم،سئلوا،أطعموا،وازنوا،حُمِّلوا، لم يَظْلَعوا، أخلاقهم، خِلاّهم، جاوَرَهم...

وفي فلك هذا الحضور الطّاغي للأنا(الشّخصيّة الرّئيسيّة = البطل) دارت حركة الشّخصيّات الأخرى:

ــ المتمّمة (بنو بكرٍ، النّاقة = الثّور الوحشيّ، الخيل، قومه، صاحبٌ ذو غَيِّثٍ، الصّخرة)؛ فهذه الشّخصيّات امتدادٌ للأنا.

ــ المواجهَة(رابعة، خيالٌ زائرٌ، سلمى، خيال سليمى، الليل، المهمه، الفلاة، الصّيّاد وكلابه، من أُنْضِجَ غيظاً قلبه، العدوُّ الجاهِد، شيطانه).

المشهد الأوّل: سويد X رابعة:[1]

١ بَسَــطَتْ رابِعَــةُ الحَبْــلَ لنــا ... فَوَصَلْنا الحَبْلَ منهــا ما اتَّسَــعْ
٢ حُــرَّةٌ تَجْلــو شَتيتــاً واضحاً ... كَشُــعَاعِ الشَّمْسِ فــي الغَيْمِ سَطَعْ
٣ صَقَــلَتْــهُ بِقَضــيبٍ نــاضِــرٍ ... مِــنْ أَراكٍ طَيِّبٍ حتّــى نَــصَــعْ
٤ أبيضَ اللّــونِ لــذيــذاً طَعْمُهُ ... طَيِّبَ الرِّيْــقِ إذا الــرِّيــقُ خَــدَعْ
٥ تَمنَــحُ المِــرآةَ وَجْهاً واضحاً ... مثلَ قَرْنِ الشّمْسِ في الصَّحْوِارْتَفَعْ
٦ صافــيَ اللونِ، وطَرْفاً سَاجِياً ... أَكْحَــلَ العَيْنَيْــنِ مــا فيــهِ قَمَــعْ
٧ وقُــرونــاً ســابِغاً أطرافُهــا ... غَلَّلَتْهَــا رِيْــحُ مِسْــكٍ ذِي فَنَــعْ

سبعة أبياتٍ تمثّل علاقةً باردةً بما هو متاحٌ مبذولٌ واقعيٌّ مهما بلغت جاذبيّته؛ ولذا يغلب على هذا المشهد الوصفُ (١١ فعلاً مقابل ٤١ اسماً؛ فضلاً عن أنّ ١٣ اسماً من هذه الأسماء مشتقٌّ؛ وهذا يفيد

[1]- الضبي، *المفضليات*،ص١٩١. (٢) الشنيب: المتفرق؛ أراد أسنانها المفلجة. الواضح: الأبيض. (٣) الصقل: الجلاء. ناضر: ناعم أخضر ريان. الأراك: شجر يتخذ منه السواك المعروف، وهو أجود سواك. نصع: خلص لونه. (٤) خدع ريقه: إذا تغير وفسد. (٦) الساجي: الساكن. القمع: كمد في لحم المؤق وورم فيه. (٧) القرون: الذوائب. السابغ: الطويل التام. غللتها: دخلت فيها. الفنع: الكثرة والفضل، والمراد هنا طيب ريحه وسطوعها.

الوصفَ؛ وتضاف إليه ١٩ صفةً نحويَّةً:١٢ مفردةً، و٧جمل)؛ فهو يرسم علاقةً باردةً محدودةً بمقدارٍ(وصلنا الحبل منها ما اتّسع)؛ يصوِّرها سويد من الخارج، فلا يظهر من شخصيّة الشّاعر سوى ضميرين (لنا، فوصلنا)، كأنّنا أمام معادلةٍ باردةٍ (العرض=الطّلب) المبادرة فيها بيد رابعة، أو كأنّ شاعرنا يصوِّر تمثالاً صامتاً بالنّعت، والإخبار، والتّكرار المعنويّ، والكناية، والتّشبيه؛ بلا انفعالٍ، ولا عواطف مشبوبة؛ فرابعة امرأةٌ واضحةٌ معلومةٌ مباحةٌ، على الرّغم من جمالها السّاطع الأخّاذ الذي تصوّره دوالُّ الإشراق والنّضارة والعذوبة، ورموزها، وصورها الحسّيّة (البصريّة: شتيتاً، واضحاً، كشعاع الشّمس، ناضر، أبيض اللون، وجهاً واضحاً، مثل قرن الشّمس، الصّحو، صافي اللون، والذّوقيّة: طيّب، لذيذاً طعمه، طيّب الرّيق، والشّمّيّة: ريح مسكٍ، ذي فَنَعْ).

المشهد الثّاني: سويد X (الخيال الزّائر، والليل):[1]

٨ هَيَّجَ الشَّوْقَ خيالٌ زائرٌ ... مِنْ حَبيبٍ خَفِرٍ فيهِ قَدَعْ
٩ شاحِطٍ جَازَ إلى أَرْحُلِنا ... عُصَبَ الغَابِ طُرُوقاً لم يُرَعْ
١٠ آنسٍ كان إذا ما اعتادَني ... حالَ دونَ النَّوْمِ مِنِّي فامْتَنَعْ
١١ وكذاكَ الحُبُّ ما أشجَعَهُ ... يَرْكَبُ الهَوْلَ ويَعْصِي مَنْ وَزَعْ
١٢ فأبيتُ الليلَ ما أَرْقُدُهُ ... وبِعَيْنَيَّ إذا نَجْمٌ طَلَعْ
١٣ وإذا ما قلتُ ليلٌ قد مَضَى ... عَطَفَ الأَوَّلُ مِنْهُ فَرَجَعْ
١٤ يَسْحَبُ الليلُ نُجُوماً ظُلَّعاً ... فَتَوالِيهَا بَطيئاتُ التَّبَعْ
١٥ ويُزَجِّيها على إبطائِها ... مُغْرَبُ اللَّوْنِ إذا اللَّوْنُ انْقَشَعْ

ثمانية أبياتٍ تصوّر علاقةً حارّةً بما هو خياليٌّ حلميٌّ؛ منها أربعة أبياتٍ تصوِّر الليلَ(١٢ ــ ١٥)؛ وهي امتدادٌ لصورة الخيال الزّائر؛ متمِّمَةٌ لها؛ ومنها تستمدُّ أهمّيّتها، وسماتها. وعلى العكس من المشهد

[1] - الضبي، *المفضليات*، ص١٩١ ــ ١٩٢. (٨) الخفر: الحياء. القدع: الرد والكف، والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها. (٩) شاحط: بعيد، وهو نعت للحبيب. جاز: سلك. العصب: الجماعات. الغاب: جمع غابة. الطروق: المجيء ليلاً. لم يرع: لم يفزع. (١١) وزعه: كفه، والوازع: الكاف. (١٤) ظلعاً: من الظلع والظلوع، وهو العرج والغمز في المشي، كنى بذلك عن شدة بطئها، فكأن الليل يجرها جراً. التوالي: الأواخر، واحدها تالية. (١٥) يزجيها: يسوقها برفق. المغرَب: الأبيض؛ يعني بياض الصبح؛ شبهه بالمغرب من الخيل؛ وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه. انقشع: ذهب.

السّابق يتراجع الوصف، ويتقدَّم السَّرد؛ فيوشكان أن يتساويا(٢١ فعلاً تقابل ٣١ اسماً؛ ١٠ منها مشتقات، فضلاً عن ٩ صفاتٍ نحويّةٍ: ٥ مفردة، و٤ جمل)؛ ففي صورة الخيال يتراجع التّكرار المعنويّ، والتّشبيه، والكناية، وتتقدّم الاستعارة المكنيّة، فيهيمن القصُّ والتّخييل على الوصف، فنجد ههنا خيالاً مجهولاً غامضاً مؤرِّقاً ممتنعاً؛ ولذا تحلُّ الحرارة محلَّ البرودة(هيَّجَ الشَّوقَ)؛ إذ يقلُّ العرضُ، ويكثر الطّلبُ؛ فالخيال الزّائر ذو طبيعةٍ نفسيّةٍ حلميَّةٍ، وليس جسداً يُدرَكُ بالحواسّ، ولا تمثالاً يحدُّه الوصف؛ ولذا فهو يهيّج الشّوق، ويؤرِّق، ويضرمُ نارَ المشاعر، والانفعالات. وهنا يتكثّفُ حضور الشّاعر(هيَّج الشّوق، أرحُلنا،اعتادني، منّي، فأبيتُ، ما أرقده، بعينيَّ، إذا ما قلتُ)؛ويكون،فضلاًعن كثافته،حضوراًانفعاليّاً؛ فالخيال كالهمِّ القديم المقيم المستمرِّ المتجدِّد؛ يؤرِّق تأريقاً يمتدُّ بلا نهايةٍ(عطفَ الأوّلُ منه فرجعْ)، وهنا تبرز صورة الليل السّرمديّ.

وفي صورة الليل(الأبيات ١٢ ـــ ١٥)عشرة أفعالٍ تقصُّ علينا حال الليل، لتدلّنا على حال الشّاعر؛ فالليل ههنا ليلٌ نفسيٌّ شعريٌّ، وليس ليلاً فيزيائيّاً؛ أي ليس ذاك الشّطر من اليوم الذي يقابله نهار؛ بل هو شطرٌ من الحال النّفسيّة المهيمنة على الشّاعر؛ فلا صفات له في ذاته؛ بل يستمدُّ صفاته من الحال النّفسيّة للشّاعر؛ ذلك أنّ الحبَّ والشّوق يجعلان ليلَ الشّاعر طويلاً ثقيلاً بطيئاً...(حالَ دونَ النّومِ منّي، فامتنع، فضلاً عن أنّ أربعة الأبيات يستغرقها التّكرار المعنويُّ لفكرة الطُّول: أرَّقَ العينَ، خوف، إبطاء، بطيئات، عطفَ الأوَّلُ، فرجعْ، نجمٌ طلَعْ). بيد أنّ الشّاعر يستعذب الخيالَ، والشّوق، والليل، كما يستعذب الحبَّ(وكذاك الحبُّ ما أشْجَعَهْ)؛ فلا يغرق في سوداويّة الليل، ولا يستسلم للحزن، بل يخرج ظافراً، على الرّغم من حلكة الليل، وبطئه، وثقله.

المشهد الثّالث: (سويد، والخيل، وبنو بكر) X (سلمى، والمهمه، والفلاة):[1]

[1]- الضبي، *المفضليات*، ص ١٩٢ ـــ ١٩٥. (١٦) الجدة: أراد بها جدة الشباب. الريْع، بسكون الياء: أول الشباب، ولكنه حركه ضرورة. (١٧) خبلتني: أفسدت عقلي. كل أوب: كل وجه. ما اجتمع: متفرق لم يجتمع. (١٨) الرقى: جمع رقية، يريد أنها دعته برقاها فلم يجد له فكاكاً. الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. اليفع: المرتفع. (٢٠) المهمه: القفر. النازح: البعيد. (٢١) الحرور: ريح حارة تكون بالنهار. الصقع: حرارة تصيب الرأس. (٢٢) العدى: الأعداء. زماع الأمر: الجد فيه. الكنع: اللازم الذي لا يفارق. (٢٣) الأقراب: الخواصر، وهي هنا تشبيه، أراد جوانبها وأطرافها التي هي بمنزلة الخواصر من الناس. المرفت: المتكسر المتحطم. القزع: جمع قزعة؛ وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس، شبه بها علامات الفلاة. (٢٤) الأعلام: الجبال. متع اليوم: ارتفعت شمسه. (٢٥) بصلاب الأرض: بخيل صلاب الحوافر، وأرض الفرس: حوافرها. الشجع: جنون من النشاط. (٢٦) المغالي: السهام التي يغلى، أي يباعد بها في الرمي، وهي

١٦ فَدَعاني حُبُّ سلمى بعدَما ... ذَهَبَ الجِدَّةُ مِنّي والرَّيَعْ
١٧ خَبَّلَتْني ثُمَّ لَمّا تُشْفِني ... فَفُؤادي كُلَّ أَوْبٍ ما اجتَمَعْ
١٨ وَدَعَتْني بِرُقاها، إنّها ... تُنْزِلُ الأَعْصَمَ من رَأْسِ اليَفَعْ
١٩ تُسمِعُ الحُدّاثَ قَولاً حَسَناً ... لو أرادوا غَيْرَهُ لم يُسْتَمَعْ
٢٠ كَمْ قَطَعْنا دونَ سَلْمَى مَهْمَهاً ... نازِحَ الغَوْرِ إذا الآلُ لَمَعْ
٢١ في حَرُورٍ يُنْضَجُ اللَّحْمُ بِها ... يأخُذُ السّائِرُ فيها كالصَّقَعْ
٢٢ وتَخَطَّيْتُ إليها مِنْ عُدًى ... بِزَماعِ الأَمْرِ والهَمِّ الكَنِعْ
٢٣ وفَلاةٍ واضِحٍ أَقْرابُها ... بالِياتٌ مثلُ مُرْفَتٍّ القَزَعْ
٢٤ يَسْبَحُ الآلُ على أعلامِها ... وعَلَى البِيْدِ إذا اليومُ مَتَعْ
٢٥ فَرَكِبناها على مَجْهُولِها ... بِصِلابِ الأرضِ فيهنَّ شَجَعْ
٢٦ كالمَغالي عارِفاتٍ لِلسُّرَى ... مُسْنَفَاتٍ لم تُوَشَّمْ بالنِّسَعْ
٢٧ فَتَراها عُصُفاً مُنْعَلَةً ... بنِعالِ القَيْنِ يَكْفِيْها الوَقَعْ
٢٨ يَدَّرِعْنَ الليلَ يَهْوِيْنَ بِنا ... كَهُوِيِّ الكُدْرِ صَبَّحْنَ الشَّرَعْ
٢٩ فَتَناوَلْنَ غِشاشاً مَنْهَلاً ... ثُمَّ وَجَّهْنَ لأرضٍ تُنْتَجَعْ
٣٠ مِنْ بَنِي بَكْرٍ بِها مَمْلَكَةٌ ... مَنْظَرٌ فيهم وفيهم مُسْتَمَعْ
٣١ بُسُطُ الأَيْدي إذا ما سُئِلُوا ... نُفُعُ النّائِلِ إنْ شيءٌ نَفَعْ

خفاف، يقدر موقعها ثم يقال كذا وكذا غلوة، شبه الخيل بها في دقتها وسرعتها. العارفات: الصبورات على السير. السرى: سير الليل. المسنفات: التي شد عليها السناف، بالكسر، وهو خيط يشد من البب إلى الحزام، مخافة أن يموج فيضطرب السرج أو الرحل. النسع: جمع نسعة، أي لا تشد بالنسع فتصيب جلدها بأثر الوشم. (٢٧) العصف: السريعة في السير، من عصفت الريح، واحدها عصوف. الوقع، بفتحتين: الحفا من المشي على الحجارة. (٢٨) يدرعن الليل: يدخلن فيه كما تلبس الدرع. الكدر: القطا الكدري، وهو الذي في لونه غبرة. الشرع: الماء والشرب جميعاً. (٢٩) غشاشاً: قليلاً، أو بمعنى على عجل. (٣٣) الخرع: الضعف واللين. (٣٥) الجوابي: الحياض الكبار التي يجبى فيها الماء، الواحدة جابية. الترع: الامتلاء. (٣٦) الطبع: ما يعابون به، وأصل الطبع تلطخ العرض. (٣٧) حاسرو الأنفس: كاشفوها، أي مبعدوها من الطمع. (٣٨) مراجيح: راجحو القلوب، ثابتون لا يستخفهم الجزع، ليسوا بجبناء. (٣٩) نصع: ظهر وأنار. (٤٠) العرة: الأذى. ساكنو الريح: لايخفون ولا يعجلون. القزع: الخفاف الذين لا ركانة لهم، شبههم بقزع السحاب، وهو قطعه المتفرقة، الواحدة قزعة.(٤٣) الظلع في الإبل: بمنزلة الغمز في الخيل، وهما عرج في مشيهما. الشف: الفضل والزيادة.

٣٢ مِنْ أُناسٍ ليسَ مِنْ أَخلاقِهِــمْ عاجِــلُ الفُحْشِ ولا سُوْءُ الجَــزَعْ
٣٣ عُرُفٌ لِلْحَــقِّ مــا نَعْيَــا بــه عندَ مُرِّ الأَمْــرِ، ما فينــا خَــرَعْ
٣٤ وإذا هَبَّتْ شَــمــالاً أَطْعَمُــوا في قُــدُوْرٍ مُشْبَعَاتٍ لــم تُجَــعْ
٣٥ و جِفــانٍ كالجَوابِــي مُلِئَــتْ مِنْ سَمِيناتِ الــذُّرَى فيهــا تَــرَعْ
٣٦ لا يَخافُ الغَدْرَ مَنْ جاوَرَهــم أبــداً منهــم ولا يَخْشَــى الطَّبَــعْ
٣٧ ومَسَــامِيــحُ بِمــا ضُنَّ بــهِ حاسِرُو الأنفُسِ عن سُوءِ الطَّمَــعْ
٣٨ حَسَــنُو الأَوْجُــهِ بِيضٌ سادَةٌ ومَــراجِــيــحُ إذا جَــدَّ الــفَــزَعْ
٣٩ وُزُنُ الأَحلامِ إنْ هُمْ وَازَنُــوا صادِقُــو البأسِ إذا البأسُ نَصَــعْ
٤٠ ولُيُــوثٌ تُتَّقَــى عُــرَّتُــهــا ساكِنُــو الرِّيحِ إذا طــارَ القَــزَعْ
٤١ فَبِهِــمْ يُنْكَــى عَــدُوٌّ وبِهِــمْ يُرْأَبُ الشَّعْبُ إذا الشَّــعْبُ انْصَدَعْ
٤٢ عَــادة كانتْ لهــم مَعْلُومَــة في قديــمِ الدّهــرِ ليسَتْ بالبِــدَعْ
٤٣ وإذا مــا حُمِّــلُوا لم يَظْلَعُوا وإذا حَمَّــلْــتَ ذا الشِّــفِّ ظَلَــعْ
٤٤ صالِحُــو أَكْفائِهِــمْ خُلاَّنُهُــمْ وسَــراةُ الأَصْلِ، والنّــاسُ شِــيَعْ

تسعةٌ وعشرون بيتاً تتضمَّن صورةَ المَهْمَهِ(الأبيات ٢٠ ــ ٢٢)، وصورة الفلاة(الأبيات ٢٣ ــ ٢٥)، وكلتاهما امتدادٌ لصورة سلمى، أمّا صورة الخيل(الأبيات ٢٥ ــ ٢٩)، وصورة بني بكر(الأبيات ٣٠ ــ ٤٤) فكلتاهما امتدادٌ لصورة سويد. وهنا يهيمن الوصف، ويتراجع السّرد؛ (٥٣ فعلاً، و١٣٦ اسماً، منها: ٥٢ مشتقّاً، وتضاف إلى أساليب الوصف ١١ صفةً مفردةً، و١٧ صفة جملة). فثمّة تحدٍّ ثلاثيُّ المكوّنات يواجهه الشّاعر، ويتجاوزه بِرَدٍّ ثلاثيِّ المكوّنات: صحيحٌ أنّ دعوة الحبِّ مقترنةٌ بالغواية والهيام والخَبَل والجاذبيّة، على عكس المهمه، والفلاة اللتين تقترنان بمكابدة البعد والمشاقّ والأهوال، لكنّ ثلاث الصُّور تعبِّر عن اختباراتٍ، أو مِحَنٍ يتعرَّض لها الشّاعر، ولذا صرَّح بذكر الآل مرّتين في صورتي المهمه والفلاة(إذا الآلُ لمعْ، يسبحُ الآلُ على أعلامها)، وكنّى عنه بصورة الحبِّ بعدَ الكهولة؛ إذ يغدو الوصلُ حلماً هارباً كالسّراب تعبيراً عن علاقته بسلمى؛ وهي ليست امرأةً حقيقيّةً بل هي رمزٌ، أي قناعٌ فنّيٌّ؛ تستتر وراءه دلالاتٌ نفسيّة أو فكريّة.

ذلك أنّ شاعرنا لا يريد الإقرار بواقع الضّعف والكهولة؛ فيمضي إلى تخييل قدرته على تجاوز الصّعاب واقتحام الأهوال؛ فيعمد إلى تكثير الصّعاب، والأهوال، والتّحدّيات(كم قطعنا دون سلمى مهمهاً؛ أي: قطعنا مهامه كثيرةً، وتخطّيتُ إليها من عِدًى؛ أي: تخطّيْتُ أعداء كثراً، وفلاةٍ واضحٍ

أقرابُها؛ أي: ركبنا فلواتٍ كثيرةً)؛ ليكون تجاوزها أدعى إلى الافتخار، والتّباهي بالقدرة الخارقة؛ التي تعبِّر عن نفسها مرّةً بضمير(الأنا)، وثانيةً بضمير(النّحن)، وثالثةً بتخييل صورة الخيل الأسطوريّة العاصفة التي تقتحم الأهوال(يدَّرِعْنَ الليلَ)، وتسبح بهم في فضاءات الخبرة، والقدرة، والصّلابة، والنّشاط، والسّرعة الخارقة، والدّقّة، والخفّة، والصّبر، والكرم.

وصورةُ الخيلِ غيضٌ من فيضِ صفات الخَيَّالِ؛ ولذا أجمَلَها في خمسة أبيات، وبسطَ صورةَ بني بكرٍ(النّحن) على مدى خمسة عشر بيتاً(بصيغ المبالغة: بُسُط، نُفُع، عُرُف، وُزُن، ومَساميح، ومَراجيح)؛ فالخيل تَدَّرِعُ الليلَ، وسويد يعرى وقومه من القبيح(حاسرو الأنفس عن سوء الطَّمَعْ)، ويكتسي بالجميل؛ إذ يدّرع بطولاته الخارقة وخيلَه وقومَه؛ ويُذْكَرُ لسويدٍ في هذا المقام حسنُ توظيفِ الالتفات(من بني بكرٍ، فيهم،...، ما نَعيا، ما فينا، أطعموا،...) في الدّلالة على التّماهي بين (الأنا) و(النّحن). فهل كان ذلك كلّه لازماً لمواجهة حبِّ سلمى، أم أنّ الأمر أبعدُ من حبّ امرأةٍ؟! وأدنى إلى تخييل الفحولةِ الخارقة، وأَسْطَرَةِ(الأنا) لمواجهة العجز الواقعيّ؟!!

المشهد الرّابع: (**سويد، والنّاقة التي تشبه الثّور الوحشيّ، وقوم سويد**) **X** (**خيال سليمى، والصّيّاد، وكلابه**):[١]

٤٥ أَرِّقَ العَيْـنَ خَيَـالٌ لَمْ يَـدِعْ مِن سُـلَيْمَى، ففـؤادي مُنْتَـزَعْ
٤٦ حلَّ أَهْلِـي حيـثُ لا أَطْلُبُهـا جانبَ الحِصْنِ، وحَلَّـتْ بالفَـرَعْ
٤٧ لا أُلاقِيهـاوقلبـي عِنـدهـا غيـرَ إلْمَـامٍ إذا الطَّـرْفُ هَجَـعْ
٤٨ كالتُّـؤَامِيَّـةِ إنْ باشَـرْتَهـا قَـرَّتِ العَيْنُ وطـابَ المُضْطَجَـعْ

[١]- الضبي، *المفضليات*، ص ١٩٥ ــ ١٩٨. (٤٥) لم يدِع: لم يسكن ولم يستقر. (٤٨) التؤامية: الدرة المنسوبة إلى تُؤام، وهي قصبة عُمان التي تلي الجبل صُحار. (٥٠) مكتبل: موثق. غلق: ذاهب. (٥١) الذيال: الثور الطويل الذنب. السفع: جمع سفعة، وهي سواد يضرب إلى حمرة. (٥٢) كف: ضم. المتنان: مكتنفا الصلب. سطع: علا. (٥٣) الذَّرَع: الصغير من ولد البقر. (٥٤) ذو أسهم: الصائد. الضراء: الكلاب التي ضربت للصيد. الشرع: الأوتار. (٥٦) الجنابان: الجانبان. أكدري: فيه كدرة. اندع: لم يجتهد في عدوه، لثقته بأنه سيفوهن. (٥٧) يختلين: يقطعن. الشاة: الثور. يلع: يكذب في عدوه، ولا يجد. (٥٨) ما تلبسن به: لم يخالطنه، بل قاربنه. (٥٩) الشد: السير السريع. أرهقنه: أعجلنه. برز منهن: بعد. ربع: حبس وكف عن العدو. (٦٠) الدوية: الفلاة البعيدة الأطراف. آنس: أحس وسمع. امصع: ذهب في الأرض. (٦١) الضلع: من الاضطلاع بالأمور، يقال: اضطلع بحمله: إذا قوي عليه. (٦٢) المكثور: المغلوب. كنع: خضع. (٦٤) رهما: أصلحها وأتمها. (٦٥) شاحط: بعيد. (٦٦) حولاً: تحولاً.

٤٩ بَكَرَتْ مُزْمِعَةً نِيَّتَها وحَدا الحَادي بِها ثُمَّ انْدَفَعْ
٥٠ وكَريمٌ عندَها مُكْتَبَلٌ غَلِقٌ إثْرَ القَطينِ المُتَّبَعْ
٥١ فكأنّي إذْ جَرَى الآلُ ضُحًى فوقَ ذَيَّالٍ بِخَدَّيْهِ سُفَعْ
٥٢ كُفَّ خَدَّاه على دِيباجَة وعلى المَتنينِ لَوْنٌ قد سَطَعْ
٥٣ يَبْسُطُ المَشْيَ إذا هَيَّجْتَه مِثلَ ما يَبْسُطُ في الخَطْوِ الذَّرَعْ
٥٤ رَاعَهُ مِنْ طَيِّئٍ ذو أَسْهُمٍ وضِراءٌ كُنَّ يُبْلِينَ الشِّرَعْ
٥٥ فَرَآهُنَّ ولمَّا يَسْتَبِنْ وكِلابُ الصَّيْدِ فيهنَّ جَشَعْ
٥٦ ثُمَّ وَلَّى وجَنابَانِ لَهُ مِن غُبَارٍ أَكْدَرِيٍّ واتَّدَعْ
٥٧ فَتَراهُنَّ على مُهْلَتِهِ يَخْتَلينَ الأرضَ والشَّاةُ يَلَعْ
٥٨ دانياتٍ ما تَلَبَّسْنَ بِهِ وَاثِقاتٍ بِدماءٍ إنْ رَجَعْ
٥٩ يُرْهِبُ الشَّدَّ إذا أَرْهَقْنَهُ وإذا بَرَّزَ مِنهنَّ رَبَعْ
٦٠ ساكِنُ القَفْرِ أخو دَوِّيَّةٍ فإذا ما آنَسَ الصَّوْتَ امَّصَعْ
٦١ كَتَبَ الرَّحمنُ، والحَمْدُ لهُ، سَعَةَ الأخلاقِ فينا والضَّلَعْ
٦٢ وإباءً لِلدَّنِيَّاتِ إذا أُعْطِيَ المَكْثُورُ ضَيْماً فَكَنَعْ
٦٣ وبناءً للمَعالي، إنَّما يَرْفَعُ اللهُ ومَنْ شاءَ وَضَعْ
٦٤ نِعَمٌ لِلَّهِ فينا رَبَّهَا وصَنيْعُ اللّهِ، واللّهُ صَنَعْ
٦٥ كيفَ باستِقْرارِ حُرٍّ شاحِطٍ ببِلادٍ ليس فيها مُتَّسَعْ
٦٦ لا يُرِيْدُ الدَّهْرَ عنها حِوَلاً جُرَعُ الموتِ، وللموتِ جُرَعْ

اثنان وعشرون بيتاً يقتدحُ زنادَها خيالٌ طارقٌ؛ غير أنّ سويداً يتجاوز الدّوافعَ، وما يرافقُ حديثَ الخيالِ من همٍّ، وحزنٍ، وهواجسَ، ويكثّفُ في بيتٍ واحدٍ دلالات الأرق، والتّأثّر؛ فإذا الخيال يتحوّل حلماً هارباً، وظعائنَ مضتْ، فمضى في إثرها القلبُ المُنْتَزَعُ (ففؤادي منتزع، قلبي عندها، إذا الطّرْفُ هَجَعْ، وكريمٌ عندها مكتبل)؛ فكان الخلاصُ من هذه المحنة بتخييل أمجادٍ مضت؛ بطلها سويد، المتواري وراء قناع فنّيٍّ، هو صورةُ ناقةٍ، تشبه الثّورَ الوحشيَّ (الأبيات ٥١ ــ ٥٣) الذي يخوض صراعاً مع كلاب الصّيّاد (الأبيات ٥٤ ــ٥٩)، ينتهي بصورة قومِ سويد (الأبيات ٦١ ــ ٦٦)؛ ولذا تقدَّمَ الوصفُ، وتراجعَ السّردُ(٤٦ فعلاً مقابل ٨٨ اسماً؛ منها: ١٨ مشتقّاً، وتدعمُ الوصفَ ١٥ صفةً نحويَّةً:

١٠ جمل، و٥ مفردات، وأربع عشرة جملةً اسميّةً). وغاب حديثُ الأسى، والدُّموع، والتَّهالُكِ الذي جرت به عادةُ الشّعراءِ في مشهد الرّحيل، و(قرّت العينُ) بالذّكرى، وبالفحولة الشّعريّة الخلاّقةِ التي تصوغ أحلامَ اليقظةِ تحفةً فنّيّةً محكمةً، وترفع في الفنّ بناءَ الإباء، والقدرة، والإقدام، والمعالي.

و لم يذكر الشَّاعرُ النّاقةَ ولا الثّورَ باسميهما؛ لأنّه غير معنيٍّ بالأسماء، ولا بالأنواع؛ بل يهمّه توظيفُ بعض صفاهما في بنائه الفنّيّ المحكم؛ ذلك أنّ رحلته في هذه الحياة تحتاج إلى مطيّةٍ خاصّةٍ تليق بِهَمِّهِ وهِمَّتِهِ؛ فراح يُخيِّلُ صورةَ الثّور الذي شبَّه به مطيَّته، من خلال تكثيف صفاته، وتصوير المعركة التي دارت بينه وبين كلاب الصّيّاد؛ مستعيناً بسبع استعاراتٍ مكنيّةٍ، وخمس كناياتٍ؛ تصوِّرُ ثقتَه بنفسه، وبقوَّته، وتمرُّسه بأساليب القتال، وفنونه، على الرّغم من شراسة الكلاب، وضراوتها، وسرعتها، بل نجد الكلاب نفسها واثقة بانتصار الثّور عليها(واثقات بدماءٍ إن رجع).

وهذا إيحاءٌ بأنَّ سويداً واثقٌ بأدواته، وامتداداته، فينحو نحوَ المبالغة دلالةً على قدراته الخارقة، أو حلماً بالإمكانات الخارقة، وصبوةً إلى امتلاكها؛ ذلك أنّ المطيّةَ الحلميَّةَ قادرةٌ على ارتياد الآفاق، وتحقيق الطّموحات، وتجاوز المحن؛ ولعلّنا لا نسرف بالقول: إنّ المطيّة تشبه ممتطيها؛ ليس في الشّكل، ولا في المضمون؛ بل في القيم التي تمثِّلُها؛ ذلك أنّها قناعُه الفنِّيُّ، أو معادله الموضوعيُّ؛ وسواءٌ حضرَ شخصُه، أم ضميرُه، أم مُعادِلُهُ؛ سيمضي ذلك كلُّه إلى الغاية ذاها؛ أسطرة (الأنا) تعويضاً فنّيّاً عن النّقص الواقعيّ. وكذا الحال في:

المشهد الخامس: (سويد، والصّخرة) X من أُنْضِجَ غيظاً قلبُه؛ وهم جماعة:[1]

٦٧ رُبَّ مَنْ أَنْضَجْتُ غَيظاً قَلْبَـهُ قد تَمَنَّى لـيَ مَـوتـاً لـم يُطَـعْ

[1]- الضبي، *المفضليات*،ص ١٩٨ ــ ٢٠٠. (٦٨) الشجا: ما يعترض في الحلق من عظم ونحوه. (٧٢) الضوع: ذكر البوم. يزقو: يصيح. (٧٣) رتع: أكل بشره. (٧٤) الشنء: البغض. الذباب: الشر والأذى. نبع: ظهر. أبليتهم: عرفوا مني واستيقنوا، كيف أقع: كيف أصنع. (٧٦) المئرة: العداوة. (٧٧) أصقع الناس: أشدهم صقعاً، وهو الضرب على الرأس. الرجم: الرمي، أراد به هنا الكلام.(٧٨) فارغ السوط: مشغول عمن عاداه؛ أو أنه شبه نفسه بفرس لا يحتاج أن يضرب بالسوط لأنه مسرع. الثلب: الكبير الهرم من الإبل، وهو العود.الشخت: الدقيق النحيف الصغير. الضرع: الصغير السن. (٧٩) سقاطي: فترتي وسقطتي. (٨٢) الترة: الوتر، وهو الثأر. الوهي: الشق. (٨٣) الإقعاء في الناس: كهيئة جلوس الكلب. يردي: يرمي. الصفاة: الصخرة الملساء. الأعبط: الجبل الطويل. المطلع: الموضع الذي يطلع منه ويشرف. (٨٧) الرعة: الشأن والهدي. (٨٨) كمهت: عميت. يلحى: يلوم. نزع: كف. (٨٩) الخلقاء: الصخرة الملساء (٩٠) تعضب: تكسر. صاب: وقع. المردى: الحجر الذي يرمى به. انجزع: انقطع وانكسر. (٩١) الجدع: سوء الغذاء.

٦٨ ويَراني كالشَّجا في حَلْقِهِ ... عَسِراً مَخْرَجُهُ ما يُنْتَزَعْ

٦٩ مُزْبِدٌ يَخْطِرُ ما لم يَرَنِي ... فإذا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي انْقَمَعْ

٧٠ قد كَفانِي اللهُ ما في نَفْسِهِ ... ومتى ما يَكْفِ شيئاً لا يُضَعْ

٧١ بِئْسَ ما يَجْمَعُ أنْ يَغتابَنِي ... مَطْعَمٌ وَخْمٌ وداءٌ يُدَّرَعْ

٧٢ لم يَضِرْنِي غيرَ أنْ يَحْسُدَنِي ... فَهْوَ يَزْقُو مثلَ ما يَزْقُو الضُّوَعْ

٧٣ ويُحَيِّينِي إذا لاقَيْتُهُ ... وإذا يَخْلُو لهُ لَحمِي رَتَعْ

٧٤ مُسْتَسِرُّ الشَّنْءِ لو يَفْقِدُنِي ... لَبَدَا منهُ ذُبابٌ فَنَبَعْ

٧٥ ساءَ ما ظَنُّوا وقد أَبْلَيْتُهُمْ ... عند غاياتِ المَدَى كيفَ أَقَعْ

٧٦ صاحبُ المِئْرَةِ لا يَسْأَمُها ... يُوقِدُ النّارَ إذا الشَّرُّ سَطَعْ

٧٧ أَصْقَعُ النّاسِ بِرَجْمٍ صائِبٍ ... ليس بالطَّيْشِ ولا بالمُرتَجَعْ

٧٨ فارِغُ السَّوْطِ فما يَجْهَدُنِي ... ثَلِبٌ عَوْدٌ ولا شَخْتٌ ضَرَعْ

٧٩ كيفَ يَرجونَ سِقاطِي بَعْدَما ... لاحَ في الرّأسِ بَياضٌ وصَلَعْ

٨٠ وَرِثَ البِغْضَةَ عن آبائِهِ ... حافِظُ العقْلِ لِمَا كانَ اسْتَمَعْ

٨١ فَسَعَى مَسْعاتَهُمْ في قَوْمِهِ ... ثُمّ لم يَظْفَرْ ولا عَجْزاً وَدَعْ

٨٢ زَرَعَ الدّاءَ ولم يُدْرِكْ بهِ ... تِرَةً فاتَتْ ولا وَهْياً رَقَعْ

٨٣ مُقْعِياً يَرْدِي صَفاةً لم تُرَمْ ... في ذُرَى أَعْيَطَ وَعْرِ المُطَّلَعْ

٨٤ مَعْقِلٌ يأمَنُ مَنْ كانَ بهِ ... غَلَبَتْ مَنْ قَبْلَهُ أن تُقْتَلَعْ

٨٥ غَلَبَتْ عاداً ومَنْ بَعْدَهُمْ ... فَأَبَتْ بَعْدُ فليستْ تُتَّضَعْ

٨٦ لا يَراها النّاسُ إلا فوقَهُمْ ... فَهْيَ تأتِي كيفَ شاءَتْ وتَدَعْ

٨٧ وَهْوَ يَرْمِيها ولنْ يَبْلُغَها ... رِعَةَ الجاهِلِ يَرْضَى ما صَنَعْ

٨٨ كَمِهَتْ عَيناهُ حتّى ابيَضَّتا ... فهو يَلْحَى نفسَهُ لَمّا نَزَعْ

٨٩ إذْ رأى أنْ لم يَضِرْها جَهْدُهُ ... ورأى خَلْقاءَ ما فيها طَمَعْ

٩٠ تَعْضِبُ القَرْنَ إذا ناطَحَها ... وإذا صابَ بها المِرْدَى انْجَزَعْ

٩١ وإذا ما رامَها أَعْيا بهِ ... قِلَّةُ العُدَّةِ قِدْماً والجَدَعْ

البطل الحقيقيُّ في هذا المشهد هو الأمثال(كمّاً ونوعاً)؛ أي: الاستعارات(٢٠ مكنيّة،و٦ تصريحيّة)، والكنايات(٨ كنايات)، والتّشبيه(تشبيهان مجملان)على الرّغم من وفرتها في القصيدة كلّها؛ لكنّها تتكثّفُ في هذا المشهد؛ ففي خمسةٍ وعشرين بيتاً، توشك أن تكون أهمَّ مقاطع النّشيد، يواصل سويد نهجَه في أسطرة (الأنا) من خلال تخييل عدوان الآخر عليه، وما تفترضه طبيعة المواجهة من ردِّ فعلٍ؛ فليس الأمر نزالاً بين ندَّين، ولا ضرباً من التّباري بين خصمين؛ بل هو عدوانُ جمعٍ(بدلالة ربَّ التّكثيريّة التي يستخدمها في سياق الافتخار، وزعمِ التّفوُّقِ: ربَّ مَنْ أنضجتُ غيظاً قلبَهُ، وبدلالة المقال: ساء ما ظنّوا وقد أبليتُهم، كيف يرجون سِقاطي) على مفردٍ ينجو بنوعِهِ منْ كَمِّهِمْ.

ويتقاسم الوصفُ والسَّرْدُ هذا المشهدَ(٧٨ فعلاً يقابلها ٨٤ اسماً؛ منها: ٢٣ مشتقّاً، وتسهم في الوصف أيضاً: ثنتا عشرة صفةً نحويّةً: ٧ جمل، و٥ مفردات)؛ ففي الجزء الأوّل من هذا المشهد (الأبيات٦٧ ــ ٨٢) يكون العدوان على سويد(تمنّى لي موتاً، مزبدٌ يخطر ما لم يرني، يغتابني، يحسدني، يزقو، إذا يخلو له لحمي رتع، مستسرُّ الشَّنْءِ، لو يفقدني لبدا منه ذبابٌ فَنَبَعْ، ساء ما ظنّوا، صاحبُ المئرةِ، يوقد النّارَ، وَرِثَ البغضةَ عن آبائه، زرعَ الدّاءَ،...)؛ فتتداخل الشّخصيّاتُ، ويتلفّت الخطاب بين ضمائرها(يحيّيني، يفقدني، ظنّوا، أبليتُهم، يوقدُ..) محاكياً كرَّ المعارك وفرَّها. وفي الجزء الثّاني(الأبيات٨٣ ــ ٩١) يغدو عدواناً على قناعه الفنّيّ؛ أي: الصّخرة الرّاسخة في ذروة الجبل (يردي صفاةً، يرميها)،ولكن في الحالين يرتدُّ كيدُ العدوِّ إلى نحره.

فسويد المنصرفُ إلى أمجاده لا يأبه لهذا العدوّ، وكأنّه لا يراه كما تفيد الاستعارة المكنيّة (فارغ السَّوط)؛ وهو إلى ذلك حليمٌ حكيمٌ كما توحي الكناية(لاح في الرّأس بياضٌ وصلعْ). وقبل هذا وذاك ثمّة فعلُ طهوٍ، وإنضاجِ طويل الأمد (أنضجتُ غيظاً قلبَه/استعارة مكنيّة)، وثمّة طعامٌ قاتلٌ للأعداء (ويراني كالشّجا في حلقه....) يغنيه عن الرَّدِّ؛ ولذا استعار لنفسه صورة الصّخرةِ المنيعة الرّاسخة (لم تُرَمْ، غلبتْ مَنْ قبله أن تُقْتَلَعْ، ولن يبلغَها، لم يضرْها جهده، ما فيها طمعْ، تعضبُ القرنَ إذا ناطحها، وإذا صابَ بها المِردى انجزَعْ، وإذا ما رامها أعيا به...)؛ العاليةِ المقام(في ذرى أعْيَطَ وعرِ المُطَّلَعْ، لايراها النّاس إلا فوقهم)، فلم يكتف بأن يشبّه نفسه بها؛ بل أحلّها محلَّ نفسه إحلالاً تامّاً حين جاء بالاستعارة التّصريحيّة(يردي صفاةً لم تُرَمْ)، وجعلها حصناً منيعاً أيضاً على سبيل الاستعارة التّصريحيّة(معقِلٌ يأمنُ مَنْ كان به)؛ وهنا لايمكن القول إنّه يشبه الصّخرةَ التي تشبهُ المعقلَ؛فلا تشبيه،وإنّما المقامُ استعارةٌ تصريحيّةٌ؛تعني أنّ سويداً هو الصَّخرةُ المعقلُ.

أمّا أعداؤه فكبيرٌ هَرِمٌ، أو نحيلٌ صغيرٌ(ثَلِبٌ عَوْدٌ، شَخْتٌ ضَرَعْ)، وفي الحالين لا يمكنهم إجهاده؛ يضاف إلى ذلك أنّ عدوّه جاهلٌ (رعة الجاهل)، لا حيلة له إلا الصّياح (يزقو مثلما يزقو الضُّوَعْ)؛ فهو فاسدٌ من الدّاخل والخارج (مطعمٌ وَخْمٌ وداءٌ يُدَّرَعْ)؛ فهنا عدوُّه يدَّرِعُ الدّاءَ، وقبل قليلٍ كانت خيلُ سويدٍ تدَّرِعُ الليلَ، غيرَ آبهة للأهوال، ولعلّنا لا نسرف بزعمنا أنّها تُحَفُ سويد، وابتكاراته غير المسبوقة؛ فثمّة تشييءٌ (أنضجتُ غيظاً قلبَه، يراني كالشّجا في حلقه، وإذا يخلو له لحمي رتع، يردي صفاةً،...)، وتجسيدٌ (داءٌ يُدَّرَعْ، برجمٍ صائب، زرعَ الدّاءَ،...)، وتشخيصٌ باهرٌ(غلبَتْ مَنْ قبلَهُ، غلبتْ عاداً ومن بعدهم، فأبَتْ بعدُ فليستْ تُتَّضَعْ، فهي تأتي كيف شاءتْ وتَدَعْ)، وتفاعُلُ تشخيصٍ وتشييءٍ (إذا هو ناطحها؛ فهذه صيغة مفاعلة تدلُّ على أنّ العدوَّ والصّخرةَ يتبادلان فعل النَّطْحِ)؛ على أنَّ أبدعَ تجلّيات مخيِّلةِ سويد هي تلك التي تصوِّرُ نفاقَ عدوِّه، وجُبْنَهُ:

مُزْبِدٌ يَخْطِرُ مـا لـم يَرَنـي ... فـإذا أَسْمَعْتُـهُ صَوْتـي انْقَمَـعْ
ويُحَيِّيـنـي إذا لاقَيـتُـهُ ... وإذا يَخْلُـو لَـهُ لَحْمِـي رَتَـعْ
مُسْتَسِرُّ الشَّنْءِ لـويَفْقِدُنـي ... لَـبَدَا مِـنْـهُ ذُبَـابٌ فَنَبَـعْ

ففي هذا التّصوير حيويّةٌ، ورشاقةٌ، ومفارقاتٌ تُشَخِّصُ الأحداثَ(الفعل، وردّ الفعل)؛ فكأنّنا أمام مشهدٍ مسرحيٍّ حيٍّ نابضٍ. فصحيحٌ أنّ سويداً يعقد موازنةً بينه وبين عدوِّه من خلال الثّنائيّات الضّدّيّة، غير أنّ صورة هذا العدوِّ عابرةٌ للزّمن والمكان، لا تعني سويداً وحده؛ إذ يمكن أن نجد فيها صورة الخصم المنافق في كلّ زمانٍ ومكانٍ.

المشهد السّادس:(سويد،وصاحبٌ ذوغَيِّثٍ)**X** (عدوّجاهد؛ وهم جماعة، وشيطانه):[1]

[1]- الضبي، *المفضليات*، ص ٢٠٠ ــ ٢٠٢. (٩٢) يريد بالعدو الجماعة، وهو يكون للواحد والمثنى والجمع والمذكر والمؤنث. الجمع: الجماعات. (٩٣) المر: أراد به الكلام. الناقع: القاتل. الورع: الهيوب الجبان. (٩٥) مذروبة: محددة. الصنع: الحاذق. (٩٦) الجذع: الشاب الحدث. (٩٧) تحارضنا: تفاعلنا من الحرض، وهو الهلاك. الضرع: الضعيف من الرجال. (٩٨) الإتراف: الترف والنعم. (١٠١) حين لا ينفعه: أي حين لا ينفعه الفرار. موقر الظهر: مثقله. (١٠٤) ذو غيث: ذو إجابة. الزفيان: الخفيف السريع. إنفاد: من قولهم أنفدت الركية، أي ذهب ماؤها. القرع: جمع قرعة، وهي المزادة. (١٠٥) القذع: الكلام السيئ القبيح. (١٠٦) العباب: تكاثف الموج واضطرابه. الآذي والتيار واحد، وهما الموج. خمط التيار: مضطربة متلاطمة. القلع: جمع قلعة، بفتحات، وهي الصخرة العظيمة، والمراد هنا الأمواج العظيمة. (١٠٧) الزغربي: الكثير الماء. المستعز: الذي لا يقدر عليه من كثرته. الماهر: الحاذق بالسباحة. مطلع: مخرج. (١٠٨) الخادر: الذي اتخذ الأجمة خدراً. نئدت: نديت. انتجع: من النجعة، وهي طلب الكلأ في موضعه. أي لما فسد عليه موضع انتقل إلى غيره.

٩٢ وعَدُوٍّ جَاهِدٍ ناضَلْتُهُ   في تَراخي الدَّهْرِ عنكم والجُمَعْ
٩٣ فَتَساقَيْنا بِمُرٍّ نَاقِعٍ   في مَقامٍ ليس يَثْنِيهِ الوَرَعْ
٩٤ وارتَمَيْنا والأَعادِي شُهَّدٌ   بِنِبالٍ ذاتِ سُمٍّ قد نَقَعْ
٩٥ بِنِبالٍ كُلُّها مَذْروبَةٌ   لم يُطِقْ صَنْعَتَها إلا صَنَعْ
٩٦ خَرَجَتْ عَنْ بِغْضَةٍ بَيِّنَةٍ   في شَبابِ الدَّهْرِ والدَّهْرُ جَذَعْ
٩٧ وتَحَارَضْنا وقالوا: إنَّما   يَنْصُرُ الأقوامُ مَنْ كانَ ضَرَعْ
٩٨ ثُمَّ وَلَّى وَهْوَ لا يَحْمِي اسْتَهُ   طائِرُ الإتْرافِ عنه قد وَقَعْ
٩٩ سَاجِدَ المَنْخِرِ لا يَرْفَعُهُ   خاشِعَ الطَّرْفِ أَصَمَّ المُسْتَمَعْ
١٠٠ فَرَّ مِنِّي هارِباً شَيْطانُهُ   حيثُ لا يُعْطي ولا شيئاً مَنَعْ
١٠١ فَرَّ مِنِّي حينَ لا يَنْفَعُهُ   مُوقَرَ الظَّهْرِ ذليلَ المُتَّضَعْ
١٠٢ ورأى مِنِّي مَقاماً صادِقاً   ثابتَ المَوطِنِ كَتَّامَ الوَجَعْ
١٠٣ ولِساناً صَيْرَفِيّاً صارِماً   كَحُسامِ السَّيْفِ ما مَسَّ قَطَعْ
١٠٤ وأَتاني صاحِبٌ ذُو غَيَّثٍ   زَفَيانٌ عِنْدَ إنْفادِ القُرَعْ
١٠٥ قالَ:لَبَّيْكَ، وما استَصْرَخْتُهُ   حاقِراً لِلنّاسِ قَوَّالَ القَذَعْ
١٠٦ ذُو عُبابٍ زَبِدٌ آذِيُّهُ   خَمِطُ التَّيَّارِ يَرْمي بالقَلَعْ
١٠٧ زَغْرَبِيٌّ مُسْتَعِزٌّ بَحْرُهُ   ليس للماهِرِ فيهِ مُطَّلَعْ
١٠٨ هَلْ سُوَيْدٌ غيرُ لَيْثٍ خادِرٍ   ثَئِدَتْ أَرْضٌ عليهِ فَانْتَجَعْ؟!

سبعة عشر بيتاً يهيمن عليها الوصف (٣١ فعلاً مقابل ٨٠ اسماً؛ منها ٣٧ مشتقّاً، تضاف إليها ٢٦ صفة: ١٧ جملة، و٩ مفردات)، وتتكثّف الصّور البلاغيّة (١٧ كناية، و١٢ استعارة مكنيّة، و٤ استعارات تصريحيّة، و٣ تشبيهات بليغة، وتشبيه مجمل)، وتتفاعل مكوِّنةً مشهد المعركة الفاصلة؛ إذ تصوّر مواجهة سويد منفرداً (بدليل الكناية: في تراخي الدّهر عنكم والجمع) جماعةً من الأعداء؛ كما توحي ربّ التّكثيريّة (وعدوٍّ)؛ فالمراد: كم عدوٍّ جاهدٍ ناضلتُ!!((ويروى:"جاهدهم". يريد بالعدوِّ: الجماعةَ))[١]، وكثرةُ الأعداء كنايةٌ عن كثرة الانتصارات، وعن القدرة الشّعريّة الخارقة، وكذلك فإنّ

[١] - الضبي، *ديوان المفضليات*، ١/٥٠٤.

وقوفه منفرداً في هذه المواجهة ضرورةٌ من ضرورات الانتصار، والتّميُّز، والتّفوُّق؛ فلا تكون النُّصرة إلا للضّعيف؛ كما تشي الكناية:(إنّما ينصر الأقوام من كان ضرع)؛ ذلك أنّ المعركة ههنا شعريّةٌ.

بيد أنّ ثمّة من يتطوّع لنصرته(قال: لبّيكَ، و ما استصرختُهُ)؛ وذاك هو شيطانه(صاحبٌ ذو غَيِّثٍ) الذي جاءت صورته في أربعة أبياتٍ(الأبيات ١٠٤ ـــ ١٠٧) هادرةً عاصفةً، وهي امتدادٌ لصورة سويد. أمّا العدوُّ فشاعرٌ مهمٌّ ـــ بدليل المشاركة، والمفاعلة (فتساقينا، وارتمينا؛ بمعنى: ترامينا، وتحارضنا) التي تذكّرنا بالمنصفات؛ وبدليل الأشعار التي تراشقا بها؛ كما توحي الاستعارتان التّصريحيّتان:(بنبالٍ ذات سُمٍّ قد نَقَعْ، بنبالٍ كلُّها مذروبةٌ)، وحذق مبدعيها (لم يُطِقْ صنعتَها إلا صَنَعْ) ـــ يدعم هذا العدوَّ شيطانُه الذي تُصَوِّرُهُ أربعةُ أبياتٍ (الأبيات ١٠٠ ـــ ١٠٣) هي امتدادٌ لصورة العدوِّ نفسه، بيد أنّ كلاًّ من العدوِّ وشيطانه فرَّ هارباً، مفحَماً، منكسراً، ذليلاً، عاجزاً؛ فسرعان ما انجلى غبارُ المعركة عن انتصار سويد، وهزيمة عدوِّه.

والخلاصةُ: سويد ليثٌ خادرٌ ثَئِدَتْ أرضٌ عليهِ فانْتَجَعْ (الأبيات ١ ـــ ١٠٨ = اليتيمة)؛ فهذه النّتيجة تتحقّق من مجموع القصيدة، وتتحقّق في كلّ مشهدٍ فيها؛ وبذلك يمكن أن نجعلها لازمةً تتكرَّر في نهاية كلِّ مشهدٍ. فليس سويد ذا رؤيةٍ عبثيةٍ، أو انهزاميّةٍ، على الرغم ممّا يتعرّض له، وما يعانيه، بل يصوِّر نفسَه رجلاً لا يعرف التّشاؤمَ، ولا اليأس، ولا الهزيمة مهما تكاثرت المحن، واستشرس الأعداءُ؛ ولذا تراه يفلح دوماً في إيجاد سبل الانتصار، وتجاوز إمكانات الأنا، والآخر، والواقع.

وهنا يُقرأ الكتابُ بعكس عنوانه؛ فقد بدأ سويد مطوَّلَتَهُ بالبَسْطِ؛ فجاء في بداية بيته الأوَّل بالفعل (بسطت)، وفي نهايته بالفعل (اتّسع)؛ والاتّساع يدور في الفلك الدّلاليّ للبسط، لكنّه الاتّساع المقيّد المحكوم بطول الحبل الممدود. وكذلك أنهى قصيدته المطوّلة المنبسطة زمانيّاً، ومكانيّاً، بحديث الارتحال؛ وهو شكلٌ من أشكال البسط، على أنّ هذا الارتحال ينتهي بالخِدْرِ الذي اختاره هرباً من محيطٍ ملوَّثٍ بالنِّفاق والغدر والجبن. ارتحل ليعيش في فضاء الحرّيّة، وعمّا قريبٍ يضيق هذا الفضاء الرّحب، فينشد غيرَه؛ إنّه البسطُ المقيَّدُ؛ إنّه الضَّعْفُ الإنسانيُّ؛ فلا بسطَ مطلقٌ في هذه الأرض، وهذه الحياة. إنّ ما يعني شاعرنا أن يكون حرّاً في داخله؛ فذاك وحده ما يوسّع آفاق حرّيّته.

وعلى الرّغم من هذا البسط، لم يعمد سويد إلى البساطة في نسج قصيدته؛ بل جاءت معقّدةً غير بسيطة؛ في بنائها، وأحداثها، وشخصيّاتها، وهذه الشّخصيّات التي تجادلت، وتفاعلت في النّصّ، ليست

شخصيّاتٍ حقيقيّةً؛ بل هي أقنعةٌ فنّيّةٌ، أو رموزٌ فنّيّةٌ متخيّلةٌ، استعان بها الشّاعرُ لدفع عجلة الأحداث في حكايته الشّعريّة الّتي تداخلت حلقاتها، وشخوصها، وأحداثها، وأساليبها.

فقد انتابها التّقديم والتّأخير(مثلَ قَرْنِ الشّمسِ في الصّحوِ ارتفعْ، لا يخافُ الغدرَ من جاورَهم، هيّجَ الشّوقَ خيالٌ، ولا وَهْياً رَقَعْ، ولا عَزْاً وَدَعْ، أَرّقَ العينَ خيالٌ، أنضجْتُ غيظاً قلبَهُ، فرَّ مِنّي هارباً شيطانُهُ، بكرتْ مُزْمِعَةً نِيّتَها، ليس للماهرِ فيهِ مُطّلَعْ، ليس فيها مُتّسَعْ، وعلى المتنين لونٌ، ما فيها طمع،ما فيه قمع، ما فينا خرع، فيهنّ شجع، فيهنّ جشع، فيها ترع، فيه قدع، فيهم مستمع، بها مملكةٌ، بخدَّيه سُفَعْ،...)، وقد عُرِفَ عنهم أنّهم يقدّمون ما هم بهِ أَعْنَى، والاعتراض(كان ــ إذا ما اعتادني ــ حالَ دونَ النّومِ، وكذاكَ الحبُّ ــ ما أشْجَعَه ــ يركب الهول، ويزجيها ــ على إبطائها ــ مغرب اللون، فركبناها ــ على مجهولها ــ بصلاب الأرض، وتخطَّيْتُ إليها ــ من عِدًى ــ بزماعِ الأمرِ، كتبَ الرّحمنُ ــ والحمدُ لهُ ــ سَعَةَ الأخلاقِ فينا، فتراهُنَّ ــ على مُهْلَتِهِ ــ يَختَلِيْنَ الأرضَ...).

وتخلَّلَ نسيجَها كثيرٌ من الحذف(يأخذُ السّائرَ فيها...كالصَّقَعْ، وتخطَّيْتُ إليها...من عِدًى،...مَعْقِلٌ يأمنُ مَنْ كانَ به، و...كريمٌ عندَها مُكْتَبَلٌ، حين لا ينفعُه...) ثقةً بفهم المتلقّي، واستجابته للخطاب، أو حفزاً له إلى الإسهام في بناء القصيدة، وملء فراغاتها، والتّماهي مع مقولاتها. وهنا يلحّ السّؤال: أأوجدَ الإنسانُ اللغةَ ليوصلَ إلى الآخرين ما في نفسه، أم لِيُضَلِّلَهُمْ عمّا في نفسه؟! وإذا سلَّمْنا بصحَّةِ قضيَّةِ التّعبيرِ في لغةِ التّواصُلِ؛ أفلا يمكن الحديث عن التّلميح، والإشارة، والتّضليل، في لغة الفنّ؛ ذلك أنّها لغةٌ مخادِعَةٌ؛ تؤلِّفُ من معادنِ الكَلِمِ سبيكتَها؛ كما يشتهي مبدعُها، لاكما تشتهي الخاماتُ الأوَّلِيَّةُ؟! فتتَّحِدُ الأجزاءُ، وتتفاعلُ، وتأتلِفُ المتنافراتُ في جسد القصيدة، فلا تعود القراءةُ استعراضَ مشاهد متلاحقةٍ، بل محاولة استغوارٍ للرّؤية الكلّيّة الكامنة وراء وحدة المتنوّعات، وائتلاف المتغايرات؛ وكما يحدثُ الالتفاتُ بينَ الضّمائرِ، يُوَلِّدُ التفاتٌ خفيٌّ حركةَ الشّخصيّات والأحداث والمشاهد؛ أي القصيدة كلّها.

أمّا الأسلوب الخبريّ الغالب على القصيدة المكوّنة من نحو مئتين وتسعين جملةً؛ باستثناء أربع جمل إنشائيّة(كيف باستقرارِ حُرٍّ؟ كيفَ يرجونَ سِقاطي؟ لَبَّيْكَ! هل سويدٌ غيرُ ليثٍ؟!)، فقد جاء مناسباً هيمنة السَّرْدِ(الحَكْي) على القصيدة، وكذلك الشّأن في غلبة الجمل الفعليّة(٢٣٤ جملة) على الجمل الاسميّة(٥٥ جملة)، وغلبة الأفعال الماضية(مئةٌ وأربعةٌ وستّون فعلاً ماضياً) على الأفعال المضارعة(ستّةٌ وسبعون فعلاً مضارعاً)، وهي جميعاً أفعالٌ دالّةٌ على القصِّ؛ أي معبِّرَةٌ عن أفعالٍ مضتْ وانقضتْ؛

ذلك أنّ الأفعال المضارعة نفسها جاءت متضمَّنَةً في حركة مُضِيِّ الأحداثِ، وانقضائها(هيَّجَ الشّوقَ خيالٌ...جازَ إلى أرحُلِنا... لم يُرَعْ...آنِسٌ كان إذا ما اعتادني...حالَ دونَ النّومِ منّي...فأبيتُ الليلَ ما أرقدُهُ...إلخ)؛ أي جاءت دالّةً على الماضي، لكنّها لم تخلُ من الدّلالة على الاستمراريّة؛ أي أنّها لم تخلُ من الدّلالة على الحاضر الحركيّ المتدفّق لحظةَ النّظمِ.

الخاتمة:

هكذا تتفاعل الصّور، والأساليب، والأدوات؛ في المشهد الواحد، فتتلاقى المشاهد، وتتكامل منتجةً القصيدةَ[1]؛ أي راسمةً الصّورةَ الكلّيّةَ التي تسري في نُسْغِها رغباتُ الشّاعر وأحلامُه؛ ولعلّ هذا النّهج غالبٌ على شعر سويد عامّةً؛ وعلى **اليتيمة** خاصّةً؛ ففي كلٍّ تعويضٌ فنّيٌّ عن العجز الواقعيّ؛ فسويد في ذلك كلّه يتيمٌ يفتخر بنسبه، ضعيفٌ يفتخر بقوّته الخارقة، وبقدرته على ارتياد الصّعاب، كهلٌ مُعَمَّرٌ يفتخرُ بفتوَّتِهِ، وقدرته، وشهامته، وإقدامه، مُقِلٌّ يفخر بشعره الفاخر المفحِمِ خصومَه...

على أنّ أهمّ ما يميّز **اليتيمةَ** الرّشاقةُ، وحيويّةُ التّصويرِ والتّشخيصِ، وكثرةُ الفراغاتِ الموكلةِ إلى القارئ المثاليّ؛ على الرّغم من وفرة الرّوابطِ بين مكوّناتها؛ فثمّة جملٌ معقّدة التّركيب، وتأليفُ متنافراتٍ، وحذفٌ، والتفاتٌ، واعتراضٌ...، وهذه مزايا **لليتيمة**؛ فهي نصٌّ مفتوحٌ على قراءات المتلقّين الذين يعيدون إنتاج الدّلالة؛ ولعلّنا لانسرف إذا قلنا إنّها قصيدةٌ متجدّدةٌ يشترك في إنتاجها المبدع والمتلقّي عند كلّ قراءة.

وتبقى الأسئلة قائمةً: أأزرتْ معاييرُ القبيلةِ بسويد؟ أم كانَ لتأخُّرِهِ سُهْمَةٌ في إهمالِ مكانته؛ فلا هوَ منَ الفحولِ المتقدّمين، ولا هو من شعراء الدّعوة، ولا من عتاة المشركين؟! أم أخلَّ به قلّةُ شعره؛ فقد كان من أصحاب الواحدة؛ في حين كان الفحول المقدَّمون عند جمهور المتلقّين عامّةً والنّقّاد خاصّةً ممّن كثُرَ شعرُهم، وتعدَّدتْ قصائدُهم، وطرقوا من موضوعات الشّعر، ووظائفه، جُلَّها!!

قائمة المصادر والمراجع

١-ابن عبدربه،العقدالفريد،شرحه وضبطه ورتب فهارسه:أحمد أمين،إبراهيم الأبياري، و عبد السلام هارون،قدم له:عمرعبد السلام تدمري، دارالكتاب العربي،بيروت،ط١٩٩١،١.

[1] - ولذا لا يمكن أن تكون هذه القصيدة قصيدتين؛ قيلت إحداهما في الجاهلية، والأخرى في الإسلام؛ كما حسب طه حسين. ينظر: *حديث الأربعاء*، ١/ ١٦٢.

٢-امرئ القيس، ديوان،تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، دارالمعارف،مصر،ط٥، ١٩٩٠.

٣-ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط٣، د. ت.

٤-أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيــروت، ط١، ١٩٨٧.

٥-أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع تــرجمــة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٦-الإصفهاني، أبو الفرج، الأغــانــي، أشرف على مراجعته وطبعه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، منشورات دار الثقافة، ودار مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٥٥.

٧-الأعشى الكبير،ديوان،شرح وتعليق:محمدمحمدحسين،دارالنهضةالعربية،بيروت،١٩٧٢

٨-الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٩٣.

٩-بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي،ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٨٣.

١٠-البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانــة الأدب ولب لبــاب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

١١-بلاشــير، د.ر، تاريخ الأدب العربي، ترجمة:د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٨٤.

١٢-البهبيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٩٧٠.

١٣-البهبيتي، نجيب محمد، المعلقات سيرة وتاريخاً، دارالثقافة،الدارالبيضاء،ط١، ١٩٨٢.

١٤-البهبيتي،نجيب محمد،المعلقةالعربيةالأولى؛أو عند جذور التاريخ،دارالثقافة،الدارالبيضاء، ط١،١٩٨١.

١٥-التبريزي، الخطيب، شــرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب، ط١، ١٩٦٩.

١٦-ثعلب، أبي العباس، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

١٧-الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٩٨٥.

١٨-الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢.

١٩-الجمحي، محمد بن سلام، طبقـــات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٧٤.

٢٠-جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤.

٢١-حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط١٤، ١٩٩٣.

٢٢-خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط١، ١٩٤٩.

٢٣-دراسات المستشرقيـــن حـــول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الألمانية والإنكليزي والفرنسية: عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٢٤-الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط١، ١٩٩٧.

٢٥-الزمخشري، أساس البلاغة،مركز تحقيق التراث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط٣، ١٩٨٥.

٢٦-الزوزني، أبوعبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين، شـــرح المعلقـــات السبع، تحقيق ودراسة:محمدعبدالقادرأحمد،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

٢٧-الزوزني، شرح المعلقات السبع، ضبطه وكتب مقدمته وتراجمه وتعليقاته: محمد علي حمد الله، نشر وتوزيع المكتبة الأموية بدمشق، ١٩٦٣.

٢٨-زيدان،جرجي،تاريـــخ آداب اللغةالعربية،نشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢.

٢٩-سويد بن أبي كاهل اليشكري، ديوان، شاكرالعاشور،دارالينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٣٠-الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى،المفضليات، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق وشرح:د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٣١-ـــــــــــــــــــــــــ، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٩٣.

٣٢-ضيف،شوقي،تاريخ الأدب العربي(العصرالجاهلي)،دارالمعـــارف،مصر،ط١٩٩٥،١٨

٣٣-طبانة، بدوي، معلقات العرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٨.

٣٤-طـــرفة بن العبد، ديـــوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،١٩٧٥.

٣٥-عبيد بن الأبرص، ديـــوان، تحقيق وشرح: د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط١، ١٩٥٧.

٣٦-عمرو بن كلثوم، ديوان، صنعة د.علي أبو زيد،دارسعد الدين، دمشق، ط١، ١٩٩١.

٣٧-القرشي،أبوزيد محمدبن أبي الخطاب،جمهـــرةأشعارالعرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه:علي محمد البجاوي، من فرائد التراث الأدبي، د. ت.

٣٨-قدامةبن جعفر،نقدالشعر،تحقيق:كمال مصطفى،مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٩.

٣٩-القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمـــدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط٢، ١٩٩٤.

٤٠-كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن،ترجمة وتقديم:سامي الدروبي، الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.

٤١-كوين، جون، اللغـــة العليـــا (النظريـــة الشعرية)، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.

٤٢-مطلوب، أحمد،معجم المصطلحات البلاغية،وتطورها، مكتبة لبنان ـــ ناشرون، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

٤٣-ـــــــــــ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان-ناشرون،بيروت،ط١، ٢٠٠١.

٤٤-النابغة الذبيانـــي، ديـــوان، تحقيـــق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط١٩٩٠،٣.

٤٥- نعيمة،ميخائيل، كرم على درب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٩، ١٩٨٩.

٤٦-الهذليين، ديوان، نسخة مصورة عن طبعةدارالكتب،الدارالقوميةللطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد السابع، خريف ١٣٩٠هـ.ش/٢٠١١م

نبراتُ الحزنِ في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسريات المعتمد بن عبّاد (دراسة مقارنة)

الدكتور شهريارهمتي*

رضا كياني**

الملخص

إنَّ ابتعادَ أيّ إنسانٍ عن الأهل والأصدقاء، أمرٌ محزنٌ يولد الإحساس بالألم والحزن، وغالباً ما يحدث هذا الأمر لِظروف خارجة عن إرادة الإنسان كالأسر أو الانحباس. إنَّ الظروف المريرة التي عاشها الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في الأيام التي قضياها في السّجن، ساقتهما إلى نظْمِ الأشعار التي تعبر عن عواطفهما تجاه الحياة؛ فشعر السّجن عند مسعود سعد هو ما اصطُلح على تسميته بـــ (الحبسيات)، وهذا الشعر عند المعتمد يسمّي بـــ (الأسريات). تمتاز هذه الأشعار بالميزات التي جعلتها نوعاً خاصّاً من الأدب، ومِنْ هذا المنطلق يتصدى هذا البحث لدراسة شعر السّجن الذي ظهر في الأدب الفارسي والعربي ليعرّف بالمضامين المشتركة في هذينِ الأدبينِ وفق رؤية تحليلية لدى الشّاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد بالاعتماد على المنهج التوصيفي- التحليلي.

من النتائج المتوخاة من هذه الدراسة نرى مدى تعلّق النصوص بعضها ببعض، فتنشأ المضامين المشتركة في شعر مسعود سعد والمعتمد بن عبّاد عن إحساسهما المشترك تجاه الظروف المريرةالتي قضياهافي السّجن.فالسّجن ومايترتب عليه من الآلام والمصائب كان السبب الرئيس لِنظمِ القصائد التي تَحمِلُ صعوبةَ العيش في غياهب السّجن ومرارة القيود والسلاسل وأثرها في الروح والجسم والشّكوى من الدَّهر والتبرّم بالدّنيا ورثاء أهل البيت.

كلمات مفتاحية: السّجن، الحبسيات، الأسريات، مسعود سعدسلمان، المعتمد بن عبّاد

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران.

** طالب الدّكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١= ٢٠١١/٦/٢٢ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٣ = ٢٠١١/٩/٢٥

المقدمة

لو تصفّحنا مصادر الأدب في فترات مختلفة لَوَقفنا على كثير من المقطعات والقصائد الشّعرية التي قالها الشّعراء في السّجن، عبروا فيها عمّا يعتلج في نفوسهم من نبرات الحزن والكآبة. ففي جحيم السّجن ودياجير الظلام الدامس، يأخذ الشّاعر السّجين قلمَهُ لِيحاكي واقعه وحياته الجديدة ويغمسه في الوجدان ليصوّر تجربة الأسر والمعاناة، ويسطر ملاحم الصمود، في نصوص لا أصدق ولا أعذب منها. وقد تراوحت تلك النصوص بين وصف السّجن ووصف الحال فيه، ومعاناة السّجين من القيود والسّلاسل والظلام. وجاءت بعض النصوص لتعبر عن تباريح الشّوق إلى الأهل والأحبة، والحريّة والانطلاق من القيود، وتناول بعضها حديث النفس (الذات)؛ ففي ظلام ليالي السّجن ومن بين القيود والسلاسل تنطلق النفس وينطلق الفكر يجوبان صفحات الماضي؛ فيسترجعان صوره الجميلة وذكرياته الحبيبة وشخوصه ومواطن اللقاء بين الأحبة يعيشان معها لحظات من السعادة المفقودة منسلخين عن حاضرهما المرير.

السّجن تجربة ثرية لمن ابتلي بها من الشّعراء على مرّ العصور. والشّعران الفارسي والعربي زاخرانِ بالشّعراء الذين عانوا تجربة السّجن أو الأسر؛ ففاضت قرائحهم شعراً ثائراً ناطقاً بروح المقاومة وإرادة الحياة. فشعر السّجن هو الشّعر الإنساني النضالي الذي ولدَ في ظلام الزنازين وخلف القضبان الحديدية، وخرج من رحم الوجع والمعاناة النفسية، والمعبّر عن مرارة التعذيب وآلام التنكيل وهموم السّجين.

من هذا المنطلق، قضى الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد، باعتبارهما نموذجينِ ممتازينِ للشعر الفارسي والعربي، سنوات طويلة من حياتهما في السّجن بعيدينِ عن الأهل والديار. إنّ الظروف التي عاشها الشاعرانِ في هذه السّنوات ساقتهما إلى إنشاد الأشعار التي تعبّر عن عواطفهما تجاه الحياة المريرة داخل السّجن. تمتاز هذه الأشعار بالميزات المشتركة التي جعلتْها نوعاً خاصّاً مِن الأدب، وهذه الميزات تنبع من الظروف الصعبة المدهشة التي واجهها الشّاعران في الحبس.

فالسؤال الذي يُطرح هنا، يتلخص في ما يلي: ما هي أهمُّ المضامين المشتركة التي تحثّنا على المقارنة بين هذينِ الشّاعرينِ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه مِنْ خلال استعراض وجوه التشابه في أعمالهما الشعرية بالإعتماد على المنهج التوصيفي- التحليلي.

وقدكُتبتْ دراساتٌ عديدةٌ حول الشّاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد خلال السّنوات الأخيرة، منها: مقالة "رومياتُ أبي فراس الحمداني وحبسياتُ مسعود سعد سلمان (دراسة مقارنة)"[1]

---

[1] -محمدهادي مرادي وصحبت الله حسنوند، *نشرة التراث الأدبي*،العدد الثاني، سنة١٣٨٨هـــ.ش

ومقالة "الحبسيات العربية والفارسية اعتماداً على حبسياتِ أبي فراس الحمداني ومسعود سعد سلمان"[١] ومقالة "أسريات المعتمد بن عبّاد (دراسة نقدية)"[٢] وأطروحة "تجربة السّجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد"[٣]

وقد حفلتْ هذه الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية المفيدة، ولكن مما لاريب فيه أنّ المقارنة بين السّجنيات، ودلالاتها في البناء الشعري ضمن تجربة الشّاعرين: مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد، تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية، وتضعنا على مقربة من النصّ الشعري في الأدبينِ المختلفين، لذلك، يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة، لم يزاوله أحدٌ من الباحثين، في ما نعلم،وما أكثرما لانعلم!، ويكون مغايراً إلى حدّما لماكتب من دراسات أخرى.

نبذة عن حياة مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد

كان مسعود سعد سلمان من أشهر شعراء الفرس"ولد على الأصح[٤] في مدينة (لاهور)[٥] بين عامي ٤٣٨ إلى ٤٤٤هـ، في عهد السّلطان(مودود بن مسعود الغزنوي)، وعاش إلى أوائل حكم (بهرام شاه الغزنوي). نشأ مسعود في مَسقط رأسه (لاهور)، و"أقبل على تعلّم العلوم، وبما أنّ أباه كان في المناصب الديوانية، فقداهتمَّ الشّاعر بالشعر والكتابة".[٦] "ينتمي مسعود إلى أسرة ذات منزلة رفيعة ومكانة عالية، ومشهورة بالعلم والفضل والرئاسة. رحلتْ هذه الأسرة إلى مدة طويلة تناهز ستين عاماً، تسنم خلالها مناصب عديدة".[٧]

[١] – أحمد الزغلول، *نشرة الرسالة الفارسية*، العدد الأول، سنة١٣٨٢هـ.ش

[٢] –محمد سليمان سعودي وخالد سليمان الخلفات،*مجلة جامعةدمشق*،العدد الأول،المجلد٢٧، ٢٠١١م

[٣] – عامر عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، سنة ٢٠٠٤م

[٤]– لم يذكر تاريخ ولادة مسعود سعد سلمان في كتب التواريخ والمصادر الأدبية، لكن المؤرخين يعتقدون بأنّ ولادته كانت بين ٤٣٨و٤٤٠هـ مرجحين سنة ٤٣٨هـ.(لمزيد من التوضيح، أنظر مقدمة ديوان مسعود سعد، تصحيح رشيد ياسمي)

[٥]- تقع مدينة لاهور الباكستانية في الشمال الشرقي من البلاد، وهي مدينة تقع على نهر رافي، القريب من الحدود الهندية وهي عاصمة إقليم البنجاب وتعتبر أيضاً العاصمة الثقافية لباكستان. وكانت لاهور في عهد الغزنويين القاعدة الإسلامية التي انطلق منها الإسلام إلى شبه القارة الهندية.(لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

[٦] – فروزانفر، *سخن وسخنوران*، ٢٠٧

[٧] – سهيلي خوانساري، *حصار نای*، ص١٤

"ارتقى الشّاعر مسعود سعد إلى المناصب الرفيعة في بلاط (سيف الدولة محمود)؛ وهو أثارَ حسدَ أعدائه فوجهوا التّهم السّياسية ضدّه، حيث اتّهموا(سيفَ الدولة محمود) وعدداً من رجاله ومِنْ بينهم مسعود سعد بأنّهم في صدد الذّهاب إلى مدينة (خراسان) ليشاركوا (ملك شاه السّلجوقي) مُدبّرين مؤامرة ضدّ السّلطان (إبراهيم الغزنوي)".[١] "كانتْ لهذه الجريمة عواقبُ سيئةٌ أسفرت عن عزل (محمود) وحبسه، كما أمر السّلطان بحبس الشاعر لمدة عشر سنوات في قلاع (سو)، و(دهك) و(ناي)"[٢]

"انتهت المرحلة الأولى من حبس الشّاعر بعد أن أمر السّلطان بإطلاق سراحه، فاهتمَّ بما كان يمتلكه من الأملاك في (لاهور) بعد أن تخلّص من الحبس. وبدأت المرحلة الثانية من حياة الشّاعر في عهد السّلطان (مسعود الثالث بن إبراهيم) ووزيره (قوام الملك نظام الدين أبا نصر الفارسي). فلمّا سلّم (أبونصر الفارسي) أمارةَ (چالندر) في (لاهور) إلى مسعود سعد، أثارت ذلك حسد الحاسدين، وبما أنَّ (أبانصر) مهّد الطريق لإمارة الشّاعر قصد الأعداء والحاسدون هذا الشخص وأصحابه خاصّة مسعود سعد، وفي نهاية الأمر، أمر السّلطان بسجن الشاعر في قلعة (مرنج)[٣]؛ فبدأت المرحلة الجديدة من حياة الشاعر في الحبس من سنة ٤٩٣هـ وامتدت إلى ٥٠٠هـ، وتخلّص من الحبس بعد أن بلغ اثنين وستين مِنْ عمره. فقد توفي مسعود سعد سنة ٥١٥هـ".[٤]

"يعدُّ مسعود رائد (فنّ الحبسيات) في الأدب الفارسي بلامنازع. إذ إن سنين السّجن الطويلة قامت بِدورٍ هامّ في ازدهار قريحته الشعرية في نَظْمِ الأشعار التي قلّما نجد لها نظيراً في الأدب الفارسي. وكان

---

[١] – صفا، *تاريخ ادبيات در ايران*، ٢٨١/١

[٢] – زرين كوب، *با كاروان حلّه*،٧٦ذُكرَ في هامش كتاب ((طبقات الناصري)) تأليف منهاج السراج أنّ هذه القلاع داخل حدود الدولة الغزنويّة وكانت واقعة بين الجبال الوعرة بفاصلة قريبة أوبعيدة عن مدينة غزنين. وقد عبّر الشّاعر مسعود عن سجنه في هذه القلاع في البيت التالي:

هفت سالم بكوفت سو و دهك   پس از آنم سه سال قلعه ناى

(سعد سلمان،ديوان، ص٤٢)

سبع سنين بِتُّ في سجنَيْ«سو»و«دهك» بِعناءٍ ونَصَب،ثمّ قضيتُ ثلاث سنوات في قلعة «ناي».

[٣] – كانت قلعة «مرنج» واقعة بين الجبال المرتفعة داخل حدود الحكومة الغزنوية بفاصلة بعيدة عن مدبنة غزنين. (لمزيد من التوضيح، أنظر هوامش كتاب طبقات الناصري لمنهاج السّراج)

[٤] – فروزانفر، *سخن وسخنوران*، ٢١٠_٢٠٩

مسعود قوي الثقافة، واسع المعرفة، فقد درسَ العربية وآدابها ودرسَ علم النجوم وعلوم القرآن والحديث".[١]

كذلك كان المعتمد بن عبّاد من أشهر شعراء العرب "فقد ولد في مدينة (باجة)[٢] ونشأ في مدينة (إشبيلية)[٣] في أسرة ذات سيادة وحكم وجاه".[٤] وكانت ولادته عام ٤٣١هــ ــبسبع سنوات قبل أن يولد مسعود سعدــ أو٤٣٢هــ".[٥]كان والده ملكاًعلى(إشبيلية)،وعندما مات، اعتلى المعتمدُ العرشَ وتَبَوَّأَ الحكمَ سنة ٤٦١هـــ.ق، وهو في الثلاثين من عمره".[٦]

وقد كان المعتمد بن عبّاد شاعرًا يقدر الشّعر حق قدره، ويحب مجالسة الشّعراء. وقد تجمعت للمعتمد "أسباب كثيرة ألهبت عواطفه على اختلاف أنواعها؛ فهو محبّ مدمن على الشراب، تلعب به عواطف الحبّ، ثم تلهبها الخمرة. ومن ناحية أخرى، يعتز أحيانًا بملكه، فتمدحه الشّعراء وألهبوا فيه شعور المجد والفخر. وقد فقد ولديه في بعض الحروب، وكانا شابين، وأخيرًا ذهب عنه عزّه وملكه، فذلّ بعد العزة، وهان بعد العلو، وافتقر بعد الغنى".[٧]

ولتوضيح الحال التي وصل إليها المعتمد بن عبّاد من بداية القبض على مصير (إشبيلية) حتّى أيام سجنه، تجدرُ الإشارة إلى أنَّ "دولةَ (بني عباد)، إحدى دول الطوائف التي قامتْ بعد الفتنة البربرية في (قرطبة) سنة ٣٩٩ هـــ.ق، حيث سقطتْ بعد هذه الفتنة الخلافةُ الأموية، وأصبحت الأندلسُ موضعاً للنزاعات والصّراعات الداخلية والحروب بين هذه الدول، واستطاع (بنو عباد) أن يكوّنوا دولة قوية،

---

[١] – الزغلول، *تأثير الأدب العربي في أشعار الشاعر الفارسي مسعود سعد اللاهوري*، ص ٦١

[٢]– مدينة «باجّة» أو «فاقا» كما سماها الرومان تمتدّ جذورها إلى العهد اللوبي والعهد القرطاجي (٢٦٠ق.م) حيث لعبت دوراً طلائعياً في الحروب البونيقية وقد بلغت درجة كبيرة من المجد في عهدي ماسنيسا وبوغرطة، حيث اكتسبت صفة المدينة يدبر شؤونها مجلس الأعيان. وتمّ فتح باجة على يد التابعي معبد بن العباس ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو دفين مرج باجة (٦٥٥م) ثمّ زهير بن قيس البلوي (٦٩٣م) للقضاء على المرتدين من البربر، وقد توطّد الفتح نهائياً على يد حسّان بن النعمان حيث استرجعت المدينة مكانتها كمركز إداري وعسكري واقتصادي وديني لكامل منطقة الشمال الغربي(لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

[٣]– تقع مدينة إشبيلية في الأندلس (إسبانيا حالياً) وفتح المسلمون هذه المدينة في شعبان ٩٤ هــ / ٧١٣ م بقيادة موسى بن نصير.(لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

[٤] – الزركلي، *الأعلام*٧/ ٥٠.

[٥] – فروخ، *تاريخ الأدب العربي* ،ص٧١٣.

[٦]– السعودي والخلفات، *أسريات المعتمد بن عبّاد*،ص ١٩٩.

[٧] – أمين، *ظهر الإسلام*، ٢/ ١٧١.

مركزها (إشبيلية)، وحارب (بنو عباد) بعض دول الطوائف، وحققوا انتصارات و لم يتورع المعتمد في عقد تحالفات مع (ألفونسو السادس) حاكم قشتالة[١] الإسباني، وبعث وزيره (ابن عمار) ليتفاوض معه، وتمكن (ابن عمار) من عقْد معاهدة سريّة من بنودها السّرية أن يترك المعتمدُ (ألفونسو السادس) لاحتلال مدينة (طليطلة)[٢] مقابل أن يدفع المعتمد الجزية لـــ (ألفونسو)، وقد تحقق حلم (ألفونسو) بعد مدة قصيرة، فسيطرَ على (طليطلة) سنة ٤٧٨هـــ.ق، و لم يتوقف (ألفونسو) عند هذا الحدّ، بل احتلّ مدناً وحصوناً أخرى، وأحسَّ المعتمد بخطورة الموقف، فطلب العون من (المرابطين)[٣] في المغرب بقيادة (يوسف بن تاشفين)، وحذرته الحاشية منه خوفاً من أطماع (المرابطين)، لكنه رفض وقال قولته المشهورة: (لأن أرعى الجمال عند ابن تاشفين خير من أن أرعى الخنازير عند ألفونسو)، ونصره (ابن تاشفين)، ووقعت معركة (الزلاقة) الشهيرة[٤]، ودحر الجيش الإسلامي جيوش الإسبان. ثم عاد (ابن تاشفين) إلى المغرب، وعاد المعتمد مرة أخرى إلى لهوه ومجونه فعاد (ابن تاشفين) ليقاتل حليفه بالأمس المعتمد بن عباد، فحاصر مدينة (إشبيلية)، ودافع المعتمد عنها دفاعاً مريراً، حتى سقطتْ عاصمة

---

[١]- مملكة قشتالة واحدة من ممالك العصور الوسطى في شبه الجزيرة الإيبيريه وقد اشتق اسمها من كلمة كاسنل (=القلعة) بسبب كثرة القلاع فيها. (لمزيد من التوضيح، ارجع إلى كتاب انبعاث الإسلام في الأندلس، لعلي المنتصر الكتاني).

[٢]- طليطلة مدينة قديمة في أسبانيا تقع في وسط شبه جزيرة أيبريا، فكانت هذه المدينة إحدى حواضر الدنيا التي نقشت اسمها على خارطة التاريخ منذ كانت قاعدة للإمبراطوربة الرومانية في شبه الجزيرة الأيبيرية، إلى أن تحولت إلى وحدة من أكبر حواضر العالم الإسلامي في العصر الوسيط. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، انظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

[٣]- نشأت دولة المرابطين في القرن الخامس الهجري خارج نطاق المغرب بشمالي أفريقيا، ولكن القبائل التي أنشأتها هي قبائل صنهاجة المغربية. (لمزيد من التوضيح، انظر كتاب «سبع وثائق جديدة عن دولة المرابطين وأيامهم في الأندلس لحسين مؤنس»)

[٤]- معركةُ الزلاقة وقعتْ في ٢٣ أكتوبر ١٠٨٦م بين جيوش دولة المرابطين متحدة مع جيش المعتمد بن عبّاد والتي انتصرتْ على قوات الملك القشتالي ألفونسو السادس. كان للمعركة تأثير كبير في تاريخ الأندلس الإسلامي، إذ إنها أوقفت زحف النصارى المطرد في أراضي ملوك الطوائف الإسلامية وقد أخرت سقوط الدولة الإسلامية في الأندلس لمدة تزيد عن قرنين ونصف. وقعت المعركة في سهل في الجزء الجنوبي لبلاد الأندلس يقال له الزلاقة. يقال أن السهل سمي بذلك نسبة لكثرة انزلاق المتحاربين على أرض المعركة بسبب كمية الدماء التي أريقت ذاك اليوم وملأت أرض المعركة (لمزيد من التوضيح، انظر كتاب معركة الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين، لشوقي أبوخليل) .

الدولة، فقبض على المعتمد، وأُخِذ أسيراً وسجن في زنزانة (أغمات) بالمغرب، وقيّد بالحديد ليذوق أعلى درجات الذل والهوان بعد حياة السّعادة والرفعة، إلى أن مات سنة ٤٨٨ هــ.ق". [١]

وفي السّجن، أنشد المعتمد أجملَ قصائده المسماة بــ (الأسريات)، التي عبرتْ عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العزة والمجد، حيث توقف كثيراً في محطاته الشّعرية الأسريّة هذه مع أحواله قبل السّجن حين كان ملكاً حاكماً يصول ويجول،ويحقق الانتصارات العظيمة،ويقارنها بما آل إليه أمره الآن، و لم يمنعه هذا الحال من التعبير عن آلامه وأحزانه وتجربته بهذه القصائد التي تفيض رقة وعذوبة". [٢]

المقارنة بين الشاعرينِ في شعر السّجن

(السّجنيات) هي تلك القصائد التي كتبها أصحابها خلف قضبان السّجن. فــ"شعر السّجن عند مسعود سعد سلمان، هو ما اصطلح على تسميته بــ (الحبسيات)،[٣] التي تعتبر لباب شعره، وصفوة إنتاجه، وهي القصائد التي نظمها الشّاعر وهو سجين يقاسي مرارة القيد، وصعوبة البُعد عن الأهل والأحباب". [٤] وكذلك "في السّجن قال المعتمد بن عبّاد أجمل قصائده الشعرية المسماة بــ (الأسريّات)، التي عبرت عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العزّ والمجد". [٥] فإنّ الناظر في محنة مسعود سعد سلمان وأشعاره في السّجن لا يلبث أن تعود به الذاكرة إلى محنة المعتمد بن عبّاد وأسريّاته. وذلك لما بين الشاعرينِ من ظروف متقاربة،تتجلى بحياة العزّ والمجد من جهة، ولما نزل بساحة الشاعرينِ من ألم المحنة و عذاب السّجن من جهة أخرى. قد أثر السّجن في شعر كلّ من هذينِ الشاعرينِ؛ فكانت حبسيات مسعود مرآة تعكس مرارة البُعد عن الأهل والأحباب، كما كان لأسريّات المعتمد وقع كبير على نفسه، وهي تعكس عواطف الشّاعر وأحزانه العميقة.

وبالنظر إلى المضامين المشتركة في شعر مسعود والمعتمد في السّجن، نجد تنوعاً فيها، ويمكن تفصيل هذه المضامين التي تعبر عن نبرات الحزن والكآبة في نفوسهما، على النحو الآتي:

---

[١] –المراكشي،*المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخرعصرالموحدين*،ص٢٠٦.

[٢] – نفس المصدر، ص٢٠٠.

[٣] – قدكان كتاب (مجمع النوادر) أو (المقالات الأربع في الكتابة والشعر والنجوم والطب) لأحمد بن عمر بن علي النظامي العروضي السمرقندي من أقدم المراجع المكتوبة التي أُستعملت فيها لغة الحبسية. (ظفري،١٣٧٥هــ.ش:١٩).

[٤] – ظفري، حبسيه در ادب فارسى *از آغاز شعر فارسى تا پايان زنديه*، ص٢٠.

[٥] – السعودي والخلفات، *أسريات المعتمد بن عبّاد*، ص٢٠٠.

السّجن ومرارةُ القيد

في غياهب السّجن عندما تصبح رؤية الشّمس أمنية أشْبَهَت بالخيال بالنسبة للشاعر المسجون، يهمس بها لسانه المقيَّد بكلمات مكبلة؛ فالشّاعر السّجين طالما يتغنى بالشعر، راسماً عبره نبرات حزنه العميقة، ويشكو من مرارة القيد الذي أدمى يديه وساقيه. فما أكثر الشّعراءَ الذين حُبسوا خلف القضبان الحديدية! "وما أكثر الأشعار التي قيلت في مرارة القيود الفولاذية! فبددت معاني هذه الأشعار بنور توهجها ظلامَ السّجون الدامسَ، وتنسمت قوافيها نسائمَ الحرية، وخرجت من غياهب السّجون ودياجيرها، لتصبح تاجاً مرصّعا على هامة الخلود".[١]

يلتقي الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في الشّكوى من القيد، وفي الحديث عنه؛ فمرارة القيد في حياهما في السّجن عامل من عوامل التقاء الشّاعرين اللذين بلغا الغاية في وصف آلامهما النفسية وشقائهما الروحي الذي لا مدى بعده لألم متألم. وجدير بالذكر أنَّ الشّكوى من القيد تحتل المركز الدلالي في وعي الشّاعرينِ، فهي مناط تركيزهما، وتقع في محور اهتمامهما ومعاناهما الشّعورية، وهي المحرك الأساس لقلقهما.

وقد عانى مسعود سعد في سجنه من القيد وقسوته، وعمَّقَ إحساسه بالحزن والحسرة. فالقيد وما نتج عنه من آلام نفسية، قد ترك أثراً في نفس الشاعر، انعكس بالتالي على شعره،فنراه يشبه القيد ومرارته بالثعبان وسُمّه:

از زهـــرِ مار و تيزیِ آهن بُوَد هلاك　　　با مارِ حلقه گشته زآهن چگونه‌ای؟[٢]

تدورالأيام وتتعاقب الأعوام على الشاعر في قيود كالأفاعي في الطول وكُبول كالجبال في الثّقل،فلا تنقشع كآبة الشاعر ولا تهدأ نفسه،لأنّه دائم التفكير في مرارةالقيد الذي أَقْعَدَهُ:

ـ اژدهـــا بود خُـفتـــــه بر پايــم　نتــوانستـــم آن زمـــــان، برخاســت

ـ پایِ مـــن زيرِ كـــــوهِ آهـــــن بُوَد　كـــوی برپای، چـــون توان برخاست؟[٣]

---

[١] – البرزة، *الأسر والسّجن في شعر العرب*، ص١٢

[٢] – سعد سلمان، *الديوان*، ص ٢٢٩. كلٌّ مِنْ سمّ الحيّة وحِدّة الحديد موجبان للهلاك، فَمَا تصنعُ أنتَ وَحيّة مِنْ حَديدٍ وقد التوت على رجلك؟

[٣] – *نفس المصدر*، ص١٧٥.

الثعبانُ نائمٌ عَلَى قَدَمي، إذاً فلا أستطيعُ النّهوضَ.

قَدَمي تحتَ جَبَلٍ مِن الحديدِ، فَكيفَ يستطيعُ النهوضَ مَنْ كانت رجلاه تحت جَبَلٍ؟

على هذا النحو، نرى أنّ الشّاعر مسعود سعد استطاع أن يبني جوّاً مُزْعِجاً لما يعانيه من خلال تشبيه قيده بالأفعى أو الثعبان، لأنّه أزعج من القيد، ووجد نفسه يرزح تحت عبء كبلٍ لا يستطيع دفعاً لضجره وسأمه، وهذا متوقع من سجين مكتئب؛ فمن المعلوم أن المكتئب السجين لا يستطيع أن يقومَ،ولايميل إلى الإقدام على عمل،بل لايملك قدرة التفكير المثمر، فكآبته تدفعه إلى الإحجام عن القيام بعمل، لأنّه في عذاب من ثِقْل قيده، فظلّ في جمود لا يقدر على شيء، إلاّ أنّه استنهض همته شيئاً ما و لم يجد لنفسه تلهية ولا تسلية إلاّ في نظم الشّعر على نحو خاصّ، لذلك يقول الشّاعر أيضاً في تشبيه قيده بالأفعى أو التِّنِّين:

اژدهابين،حلقه گشته خُفته زيرِ دامنم!   ز آن نجنبم،ترسم آگه گردد اژدرهاى من![1]

هذا البيت في الحقيقة ما هو إلاّ محاولة من الشّاعر لوضع نفسه في مصاف مصائب السّجن، فإنّه محزونٌ، لأنّه يرى القيد الذي أَقْعَدَهُ يلازمه دائماً.

كذلك حينما ننتقل إلى شعر المعتمد بن عبّاد، نجد أنّه كمسعود سعد، قد شكى من القيد الذي أَقْلَقَهُ في غياهب السّجن، فكان القيد رفيق سوء يلازمهُ كلَّ يومٍ. من أجل ذلك كان للقيد نصيب بارز من شعره، وقد نظم فيه أشعاراً حزينةً، صوَّر فيها القيد وما عليه من قسوة من ناحية، وما عاناه الشّاعر من القيد من ناحية أخرى. "والقيد شيء تنفر منه النفوس البشرية؛ فلا أحد يرضى بالقيد ملازماً له، فكيف بملك اعتاد تربُّع الأسرَّة أن يجد نفسه فجأة تحت وطأة قيد مشؤوم!"[2] لذلك كان المعتمد يتبرم من تلك المفارقة وقد شبّه مرارة القيد على ساقيه مشبهاً عضّه بعَضِّ الثعبان الأسود، إذ يقول:

تبدَّلتُ مِنْ عِزِّ ظلِّ البنودِ   بذلّ الحديدِ، وَ ثِقْلِ القُيودِ
وَكانَ حَديدي سِناناً ذليقاً   وَعضباً رَقيقاً صقيلَ الحديدِ
فَقَدْ صَارَ ذاك وَ ذا أدهماً[3]   يَعَضُّ بساقيَّ عضَّ الأُسُودِ[4]

إنَّ هذه الأبيات كما نلاحظ في مجملها تصوِّر المشهد المأساوي الذي يهيّج المشاعر والأشجان، ويرسم صورة قاتمة لواقع مرير للشاعر السّجين خلال أيام سجنه. فالقيد هنا ثقيل، يسبّبُ الألم والذّل على حدّ سواء، وقد شبهه الشّاعر بالثعبان الأسود في التفافه حول يديه ورجليه، كما شبّه عضّه بعضّ

[1] – نفس المصدر، ص١٥٢ .اُنظر إلى الثعبان كيفَ نامَ تحتَ ثوبي، فلا أتحرّك، خوفاً مِنْ يقظتِهِ.

[2] – عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٥٨

[3]– الأدهم هنا يشير إلى «الثعبان الأسود».

[4] – ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص ٩٤

الأسود مِن أثر الجروح التي أصيب جسمه بها. و لم تكن هذه المرة هي الوحيدة التي يشبه فيها الشّاعر القيد وآثاره الموجعة بالثعبان وعَضّ الأسد؛ بل نجده يشبهه به على الدوام. ومن ذلك قوله في البيت التالي:

تَعَطَّـفَ في ساقـي تعطُّـفَ أرْقَم يُسـاورُها عـضاً بأنـياب ضَيـغمٍ [١]

في هذا البيت، يشبه المعتمد قيده بالثعبان في التفافه حول ساقيه، كما يشبه الألم الحاصل من مسّه وحكه بالألم الحاصل من أنياب الأسود.

ويقول الشاعر أيضاً في تشبيه قيده بالثعبان:

قَدْ كانَ كالثعـبانِ رمحُك في الوغى فَـغَدا عليـكَ القـيدُ كالثـعبانِ
مُتـمدداً بحِـذاكَ كُـلَّ تمـددٍ مُتـعـطِّـفاً لا رحـمة للـعاني[٢]

فالشّاعر هنا يبكي حظه السيّئ، ويخاطب نفسه ويقارن بين ماضيه الحافل بالشّجاعة والبطولة في ساحات القتال، وحاضره الأسود القاتم في غياهب السّجن الذي صار القيد له كثعبان يلتف على يديه ورجليه.

خلاصةُ القول: يصوّر الشاعران السّجينان المتألّمان مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد الأغلالَ صورة مُرَوِّعة ومخيفة، وذلك لما تركت أثقال الأغلال التي صرعتهما وطوّقتهما كرهاً من جهة، وآثار الجراح على جسديهما من جهة أخرى. والشاعر مسعود يشبّه الغلّ بالتِّنّين في أشعاره أحياناً، كما ويشبّه المعتمد الآثار الباقية من جراح الأغلال بأنياب الأسد الحادّة في شعره؛ ولكنّ، حلقة وصل الشاعرينِ في هذا المجال هي تصوير أغلال السجن بالثّعبان في كثير من الأحيان. وهكذا نحن نجد أنفسنا بين شاعرينِ متشابهينِ مجتمعينِ على غرض واحد، وهو تشبيه القيد ومرارته التي عانَيَاها في الأيام التي قضَياها في السجن، بالثعبان وعضّه.

الشّكوى من الدَّهر

دفعَ الدَّهرُ الشّعراءَ إلى التفكير والتأمل فيه متأملينَ مصائبه، فاتجه تفكيرهم في الحياة ومصير النَّاس ونزول البلاء، وضعف الإنسان إزاء مصائب الأيام، فشكل الدَّهرُ بذلك ركناً من أهمّ أركان التأمل في الشّعر، واستطاع الشّعراء بشعورهم المرهف أن يتذوقوا حلاوة الدَّهر ومرارته، فجاءت وقفاتهم

---

[١] – *نفس المصدر*، ص١١١. الأرقم: الحيةُ التي فيها بياض وسواد كأنه رقم أي نقش.

[٢] – *نفس المصدر*، ص١١٥.

الوجدانية معا لم طريق لمعرفة مواقفهم من الدّهر ومصائب الأيام، بحيث كانت طاقاتهم الفكرية والذهنية تصبّ في لوحاتهم الشّعرية لِتكشف لنا عن تأملات فكرية مختلفة. في هذا المنطلق، يؤمن بعضُ الشّعراء بأنّ الدَّهر هو سبب الهلاك؛ كما أنّه سبب الاضطراب الفكري والقلق الروحي. والدَّهرُ غالبٌ على الأمور كلّها، ويضيفون إليه كلّ حادثة، فيحيلون عليه باللوم والعتاب؛ كأنّه مسؤول عن أعمالهم.[۱]

فالشّكوى من الدَّهر وأهله مما عالجه الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في أشعارهما أيام السّجن ناسبينِ مصائبهما إلى الدّهر ومتهمينِ إيّاه بالظلم والغدر. فالتشاؤم النفسي للدهر عند مسعود سعد يجعله مشغولاً بنفسه يعكف على آلامه في أيام سجنه، وهذا اللون من شعر المعاناة والألم الذي يهتم الشّاعر فيه ببيان آلامه النفسية، ينبع من الشّعور بغدر الدَّهر منه موقفاً سلبياً؛ فيبدأ الشّاعر بالشّكوى من الدَّهر ويتبرم به، وعندما نتعمق في بحار شعره، نجد النبرة الصارخة في رؤيته للدَّهر:

ـ همــی هــر زمان، اژدهـــــای سپهر ز ذُورم، بـــه دم درکشد چون نهنگ

ـ چه کرده ام ای چـــرخ کز هر من کشـــی اسب کیـــن را همـــی تنگ تنگ؟

ـ نه همخانه‌ی آهـــــوان بـــوده ام که همـــخـــوابـــه‌ام کرده‌ای با پلنگ![۲]

يلاحظ أنّ الشّاعر السّجين يشبه الدَّهر بالثعبان والحوت ويتساءل بنار أحاسيسه عن الدَّهر الذي جَعَلَهُ في موقف مُرْهِقٍ دونَ أن يرتكب ذنباً! فالدَّهرُ رأسُ كلّ تشاؤم في شعر مسعود سعد، وهو يعتبره مصدر كلّ شرّ و خطب، ومِن هذا يظهر أنّ الشّاعر لا يريد الإشارة إلى أسباب حزنه و جفاء دهره و أهليه فحسب، بل يتخذ من الدَّهر محوراً يدورُ كلّ تشاؤمه حوله، فالشّاعر الذي قضى سنواتٍ كثيرةً من عمره خلف قضبان السّجن لا يرى في الدّهر شيئاً من الخير؛فهو ساخطٌ على الدَّهر متبرمٌ به ويشكو الزّمنَ باكياً حزيناً:

ـ ای چرخ! ز هر گزند، رنجِ تو کشم با جـــان و دلِ نژند، رنجِ تو کشم

ـ در تنگیِ حبس و بند، رنج تو کشم یکبار بگو که چند رنج تو کشم؟![۱]

---

[۱] – هذا اللون الشّعري المطوي على ذمّ الدَّهر سمي«شكوى الدَّهر»أو«الدَّهريات»، حيث أصبحت فناً مستقلاً في العصر العباسي الثالث وانصرف كثيرٌ من الشّعراء إلى نظمها والإكثار منها.

[۲] – سعد سلمان، *ديوان*،ص۳۰۵. كلُّ لحظةٍ ونعبان الدّهرِ كالحوت يبلعُني مِنْ بَعيدٍ.

يا دهرُ ماذا رأيتَ منّي؟ ولماذا كلّ هذا الحقد المتــزايد عليّ لحظةً بعدَ لحظةٍ؟

أنا ما كنْتُ أبيتُ معَ الغزلان حتّى جَعَلْتَني أبيت في فراشِ النّمر.(أي ما كنْتُ مَرِحاً أقضي أيامي النساء الجميلات فتحسدَني وتعاقبَني وتجعلَني أعاني المصائب اليومَ

من الملاحظ في هذينِ البيتينِ أنَّ الشّاعر، تعبَ من مصارعة مشاكل الحياة ومقارعة الخطوب وقد دبَّ الوهن في جسمه وروحه في غياهب السجن حيث لا أحد يسمع شكواه، فهو يخاطب الدَّهر سائلاً عنه، كاشفاً خداعه، متشائماً بفعله، و بهذا الطريق يهدِّأُ خاطره الحزين ويجبرُ قلبه المكسور.

وها هو في موضع آخر يذمّ الدَّهر السَّاحر ومصائبه الكثيرة التي أدمتْ فاهُ، فهو يعاني الدَّهر و سحره الذي أتعبه ويقول:

ـ چون بارِ فلـــك بست به افســـون،ما را وز خانه‌ى خـــود،كشيـــــد بيرون ما را

ـازبس كه بـــلا نمـــــود گـــردون،ما را چون شير دهانيست پُــر ازخون ما را[٢]

يُلاحظ أنَّ الشّاعر يعبّر عن سَخَطِهِ مِنْ ويلات الدَّهر، فقد بلغ الحزن ذروته عندما يشبه الشاعرُ فاه بفم أسدٍ لُطِخَ بالدَّم.

وكذلك، إذا انتقلنا إلى المعتمد بن عبّاد، وجدناه كمسعود سعد سلمان، "قد شكى في شعره من الدَّهر؛ فصوَّره بأنَّه غادرٌ ومخادع لا يحفظ للكرام جميلاً، شيمته الغدرُ بالأوفياء"[٣] لذا فهو مصدر متاعب للصالحين، يتمادى في إساءة المُعاملة إليهم، فيقول:

أبى الدَّهــرُ أنْ يقــى الحـياء وَيندما وَأنْ يمــــحوَ الذنــبَ الّــذي كانَ قــدّما

وَأنْ يتلــقَّى وجـــــهَ عتبــي وجهُهُ بــعــذرٍ يُــغَــشّي صفحتيــه التَّــذمُّــما[٤]

يصوّر المعتمدُ في هذينِ البيتينِ موقفه تجاه الدَّهر منطلقاً من تجربة فردية تتمثل بمعاناته من تقلبات الحياة ومحن السّجن، فيرى أنَّه لا أمان مع هذا الدَّهر التي تتغير فيه الأحوال دائماً. قد سئم الشّاعر من حياته في السّجن وسيطرت عليه مسحة من اليأس والحزن لتكالب الخطوب عليه، فـ"يمضي في وصف معاناته شاكياً من الدَّهر، باكياً من خطوبه، متهماً إيَّاه أنَّه غير صالح للصالحين"[٥]، وغادرٌ بمن شيمته الوفاء ، فيقول:

---

[١] – *نفس المصدر*، ص٢١٩. يا دهرُ! أنتَ تعذّبني بِلَدْغِك، وأنا أُعاني العذابَ مَنْك بِقلبٍ كئيبٍ تَعِبٍ.(ـكلّ آلامي يأتي من ناحيتك)

أنا أُعاني عذابك في ضيق السّجن والقيد، فقُلْ لي بكلّ صراحة، حتى متى أتحمّل منك العذابَ؟

[٢]–نفس المصدر،ص٣٢٤.كم مِنْ مُصيبةٍأنزلهاالدّهرُعلينابمكر!وأخرجني من داري وجعلني حيران وجعلني من كثرة مصائبه كالأسد،في امتلاء فمه بالدم!

[٣] – عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٥٧.

[٤] – ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص٩٠.

[٥] – عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٧٤ .

مَضـى زمـنٌ وَالملكُ مُستأنِسٌ بِهِ وَأصبحَ عَنْـهُ اليـوم وهـو نَـفُورُ
برأي مِن الدَّهـرِ المضـلل فاسـدٍ مَتـى صلحـتْ للصالحـين دهـورُ
أذلَّ بنـي مَـاءِ السَّـماء زمانُهم وَذلٌّ بنـي مـاءِ السَّـماء كَبـيرُ[1]
فَـما مـاؤهـا إلاَّ بُـكاءٌ عَليـهم يفيـضُ عَلَـى الأكبادِ مِنْـهُ بحـورُ[2]

فقد وجد الشّاعر نفسه في فضاء مفعم باليأس و القنوط، حيث خيّمت عليه ظلالُ الحزن و الألم وضاق قلبه من ويلات الدَّهر. فالشّاعر عندما يرى تبدل الصفاء بالتعكر و تبدل السّرور بالحزن و الألم، يتوجع كثيراً و ينسب ذلك كلّه إلى الدَّهر، لذلك في موقف آخر، يرى المعتمد الدّهر مُصراً على إيقاع الأذى به، ويعمل جاهداً على دوام محنته والقضاء على كلّ أمل يراوده بالفرج القريب، إذ يقول:

تُؤمِّـلُ للنفسِ الشّجيـةِ فَرْجـةً وَتأبـى الخُطـوبُ السّـودُ إلاَّ تماديا
لياليكَ مِنْ زاهيـكِ أصفـى صحبتها كَذا صحبـتْ قَبْـلَ الملـوكُ الليـاليا
نعيـمٌ وَبـؤسٌ ذا لِـذلـك ناسـخٌ وَبعـدهما نسـخُ المنـايا الأمـانيا[3]

حيث يبدو المعتمد هنا يائساً من الدَّهر وخطوبه المرهقة، لأنَّ الدَّهر يجعله في المَزْجَر ويصرّ على إيقاع الأذى به في كلّ لحظة من أيام سجنه المريرة. فيصوّر الشّاعر في هذه الأبيات موقفه السلبي تجاه الدَّهر ويتخذ من مصائب الدَّهر محوراً يدورُ كلّ تشاؤمه حوله.

خلاصةُ القول: الذي يقلّل من كآبة وألم مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في هذه الظروف العصيبة والمرّة خلف القضبان، هو تشفّي الصّدر وارتياح النفس وانهمار العبرة التي كادت تخنقهما. والشاعران يعتبران الدّهر مصدر الآلام والمصائب فيلومانه وهما في زاوية السّجن دون حيلة.

الحنين إلى فقد الولد

[1] – من المعروف أن الأسرة العبادية، التي أنشأت مملكة في إشبيلية وما حولها، وكان المعتمد بن عباد آخر ملوكها؛ "تنتمي إلى النعمان بن المنذر اللخمي آخر ملوك الحيرة، الملقب بماء السماء، وكثيرًا ما كان يمدحه الشعراء بماء السماء، مستخدمين الاسم والمعنى. (عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص٣٤)

[2] – *نفس المصدر*، ص٩٩

[3] – *نفس المصدر*، ص١١٧

المرثية من الأبْواب الدّارجة في القصائد التي نظمها أصحابها خلفَ قضبان السّجن؛ ذلك أنّ نفس الشّاعر السّجين مجبولةٌ على ما يُثير عواطفَها ومشاعرَها، و"الرّثاء يُخاطِب العواطف والمشاعر، ويهدف إلى تعْداد مناقب المرثي الرّاحل، وإظْهار التفجُّع والتلهُّف عليه واستعظام المصيبة فيه".[١]

من هذا المنطلق، فرحيلُ الأبناء، وهم في ريعان الشّباب، كثيرًا ما يترك آلامًا وأحزاناً عميقة في قلوب الشّعراء.هذاما نجده في الأشعارالتي نظمها الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في الأيام التي قضياها في غياهب السّجن بعيدينِ عن الأهل والدّيار.

من يتنقل بين أبيات مسعود سعد في ديوانه، يشمّ رائحةَ الحزن من موت ابنه «صالح» الذي لم ينظره القدر وتوفي في عنفوان شبابه، فيصوِّر الشّاعر حالَه بعد فقْدِ ولَده، الّذي تغيَّر وذهب معه السُّرور كلُّه، وصار متلحِّفًا بالاغتمام، لا ينفكُّ عن بُكاء ولده حتّى الموت، فيقول:

ـصالح! اگر دل به جای جامـــه بــدَرَم   شاید که همی خون شود از غم، جگرم

ـ در دیده، من از مرگِ تو، خون‌ها دارم   بر مرگِ تو، تا مرگ، خون‌هابـــخورم[٢]

ثمّ إنّ مسعود سعد قد باح لنا بصوتٍ مُفْجِعٍ يغمره إحساس الأب المكلوم الذي فقدَ فلذة كبده، فلم يستطع الصبر بعد فقده أنْ يخففَ مِنْ لوعته، فالشّاعر يشكو من ريب المنون وسوء الحظ، و يستغرب موتَ ابنه:

صالح! تو و خشك شد ز تو دیده و لب   چه بَد روزم، چه شُــور بختم یا رب!

با درد، هزار بار کـــوشم همـــه شـــب   تو مُـــردي ومن بزیستم، اینت عجب![٣]

ثمّ يصِف مسعود سعد حالَه في السّجن وقد فارقه ابنه «صالح»، وكيف أنّ ابتهاجه قد انتهى بموت فلذة كبده، و لم يعُد لِلحياة مذاقٌ في قلبه،وأنّه ينتظِر الموْتَ الّذي سيقرِّبُه من ابنه المحبوب:

ـصالــح! پس از این، طــرب نباید بی‌تو   شاید که زدل، طــرب نــزاید بی‌تو

ـ جان در تــنِ مــن، بیــش نپاید بی‌تو   خود جان پس از این، کار نیاید بی‌تو[٤]

---

[١] – الهاشمي، *جواهر الأدب في أدبيّات وإنشاء لغة العرب*، ص٣٦

[٢] – سعد سلمان، *ديوان*، ص٧٠٩. يا صالح! لو مَزّقتُ في رحيلك قَلْبي بَدَلاً مِنْ ردائي، يمكن أنْ يَتَلَطّخَ كبدي بَالدَّمِ مِن ألمِ فراقك. مِلء عيني الدّمُ لِموتك، وَقلبي جريحٌ مِنْ موتكَ إلى الأبدِ.

[٣] – *نفس المصدر*، ص٧٠٩. يا صالح! عيني ابتلّتْ بالدّموعِ لأجلك، وشَفَتي قديَبستْ. يا إلهي أنا مسكينٌ بائسٌ سيئ الحظّ جدًّا! أسْهرُ مؤلماً دائماً، أنتَ رَحلتَ وَأنا بَقيتُ أعيشُ، و هذا مِن العجب!

[٤] – سعد سلمان، *ديوان*، ص٧٠٩. يا صالح! لا ينبغي الفرحُ بعدك، ولعلّ فؤادي لا تَهزّه بُشرى وَلا بهجةٌ. ـ وأنا سألتحق بِك أيضاً ولا أرى نفسي أعيش طويلاً، فما الفائدةُ لحياتي بعدك؟

يُلاحظ، كيف يصوِّر مسعودُ حالَه الملولَ بعد فقْدِ ولَده، الّذي تغيَّر وذهبَ مع موته الفرحةُ والسُّرورُ، فاستطاع الشّاعر بشكل واضح أن ينجحَ في تصوير حالته النفسية التي غلبتْ عليه بعد وفاة ابنه. والشّاعر يطلق صرخته الدّاخلية، يتنفس من خلالها عن أوجاع نفسه التي كانت تتقطع حزناً وألماً على ما حلَّ بإبنه.

ثمّ تصوَّر الشّاعر مصابَه الكبير من غياب ابنه، وحزنَه عليْه حزنًا جعلَ الدَّمعَ ينهمِر من عينيْها دون توقُّف، حتّى كأنَّه يذرف الدَّم بدل الدّمع، فتتعالى آهاتُ الشّاعر، وتتصاعد حدةُ الألم لِدَرَجَة أنَّه يريدُ أنْ يمزّقَ قميصَهُ:

در حبسِ «مرنـــج» با چنيـــن آهن‌ها صالح! بی‌تو چگـــونه باشـــم تنها!؟
گه خون گِريَم به مرگِ تو، دامن‌ها گه پاره كنـــم زدرد، پيراهـــن‌ها[1]

يُلاحظ أنَّ الشّاعر قد استطاع بشكل واضح أن يعطي تصويراً دقيقاً لأحزانه المريرة التي غلبتْ على حاله بعد وفاة ابنه صالح في سجن «مرنج»، فذات الشّاعر هنا ذات متألمة يتجدد الحزن والبكاء ضمن سياقٍ شعوري بلغ حدّ المأساة. وعلى هذا الأساس، يمكن الاستنتاج أنّه الذي يضاعف عذاب مسعود في السّجن هو الابتعاد عن أحضان الأسرة والأولاد. ويشتدّ هذا العذاب في زاوية السّجن، عندما يأتي الناعي بخبر وفات الولد إلى أسماع الأب السّجين.

وأمّا رثاء الأبناء، فمن وراء القضبان، و"من داخل ظلام السّجن، ومن ألم المحنة والقيد تتراءى للمعتمد أبعادمحنته"[2]، لذلك، يتذكرُ المعتمد ابنيه المقتولينِ ويقول في رثائهما باكياً:

يقولونَ صَبْـــراً لا سَبيـــلَ إلى الصّبرِ سأبكي وَأبكي ما تطاول مِنْ عمـــري
هَـــوى الْكوكبانِ:الْفتـــحُ ثمَّ شقيقـــه يزيدُ، فَهَـــلْ عِنْدَ الْكواكبِ مِنْ خُبْرِ[3]

يُلاحظ هنا، كيف تفيض عيون الشّاعر بالدموع والبكاء المرّ، فيتعالى صوتُ الشّاعر الباكي المتألم الذي تسري المعاناة في أعماقه حتّى غدت جروحاً نازفةً تستعر في داخله، فاستعصى الصبر. وتبرز من خلال النصّ نفسٌ حزينةٌ تنوح ويتعالى صوتها بالبكاء وترفض الصبر والسّلوان؛ ولا ترى السّبيل إليه، فكلّ سبله تفضي إلى طريق مسدود، فكأنَّ نصحه بالصبر والتأسي أصبحَ حجةً واهيةً

---

[1] – *نفس المصدر*، ص٧٠٩. يا صالح! في حبسِ ((مرنج)) مَعَ هذهِ القيود، كيف أبقى دونك؟
مرّةً أبكيك دماً بملء كيابي، وَمرّةً أُمزّق قَميصي ألماً وهمّاً.

[2] – عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٦٩.

[3] – ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص١١٠

تتلاشى أمام هول ما يعانيه، لذلك لا يستطيع الشّاعرُ الاصطبار بعد فقد ابنيه، فيرى أنَّ عليه البكاء مدى الدَّهر:

يَنُحـــنَ عَلَـــى نجمينِ أُثْكِلْـــتُ ذا وذا　　　وَأصبرُ، ما للقلب في الصَّبرِ من عذرِ!
مَدى الدَّهرِ فليبـــكِ الغـــمامُ مصابَه　　　بِصنويهِ يعذرُ في الْبكاء مَدى الدَّهرِ[1]

فالصورة المأتمية الحزينة لِنجوم السّماء في هذينِ البيتين هي انعكاس لِصورة النائحات حول المعتمد لتعزية أبنائه، فلا سبيل مع كلّ هذا إلى الصبر، لذلك ينادي الشاعر المصاب بأعلى صوته: «ما للقلب في الصبر من عذرِ!»؛ فليس للصبر سبيل إلى هذا القلب المكلوم وليس له فيه عذر، بل هو أبعد ما يكون عن هذا القلب الموجع؛ فسيبقى البكاء ما بقي من عمره.

قُتِلَ فلذتا كبد المعتمد ـ المأمون والراضي ـ أوّلَ المحنة في «قرطبة»[2] و «رندة»[3] على يد المرابطين وقد رثى الشّاعرُ ابنَيه عندما رأى حمامة لها فرخان، تنوح على مقربة منه، فَتَذَكَّرَ الشاعرُ ابنيه، وقال:

بكتْ أن رأت إلفـــين ضمّهما وكرٌ　　　مساءً وَقَدْ أخنى عَلَـــى إلفـــها الدَّهرُ
بكتْ لم ترق دمعاً وأسبلتْ عبرة　　　يقصر عنها القطرُ مهما همـــى القطـــر
وَناحتْ وباحتْ وَاستراحتْ بِسرِّها　　　وَمـــا نطق الدَّهـــــر يبـــوحُ به ســـرّ
فَما لي لا أبكـــى! أمْ القـــلبُ صخرةٌ!　　　وَكَمْ صخرة في الأرضِ يجري بها نهرُ!
وَنجمانِ، زينَ للزمان،احتواهـــما　　　بِقرطـــبة النكداء أو رنـــدة القـــبر[4]

يُلاحظ أنَّ المعتمد يرسم لوحةً نفسيةً كئيبة في صور تجمع بين الإنسان والطَّائر اللذين يشكلان جوّ الألم والمعاناة، وجوّ الفقد؛ فهو يذهلنا بهذا التوافق البديع بين طبيعة الانفعال الحزين و السّياق التعبيري الجيد.

ثمَّ يبكي الشّاعر على ابنيه المأمون والراضي بعاطفة صادقة ناتجة عن حزن عميق أ لمّ به، ففقد المعتمد ولديه وبدأ يئنّ عليهما،كما فقد الشّاعر مسعود ولده صالح، لذلك أتى كلا الشّاعرين بهذه التجربة

---

[1] – نفس المصدر، ص١٠٥. بصنويه: الصنو معناه النظير والمثيل.

[2] – قرطبة مدينة أندلسية تقع في الغرب الأسباني، وهذه المدينة تأسست في العصر الروماني عام ١٥٢ ق.م، و اشتهرت أيام الحكم الإسلامي لإسبانيا حيث كانت عاصمة الدولة الأموية هناك. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

[3] – رندة مدينة إسبانية تقع في مقاطعة مالقة التي تنتمي إلى منطقة الأندلس. عرفت رندة ازدهاراً كبيراً إبان فترة الحكم الإسلامي للأندلس. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

[4] – نفس المصدر، ص٦٨.

المُرّة، فزادت أشعارهما حرقة بهذا النّعي. فيخاطب الشّاعر المعتمدُ الغيمَ ليخفّفَ من ألمه المرير في هذه الظروف المرّة خلف القضبان، ويقول:

يا غيـــمُ! عينـــي أقـــوى مِنْكَ هَتانا أبكـــي لحـــزني، و ما حُمِّلْتُ أحزانا

فنارُ برقِـــــكَ تـــخبـــــو إثرَ وقـــدتِها وَنارُ قلـــبـــي تبـــقـــى الدَّهر بركانا

نارٌ وماءٌ، صَـــميمُ القـــلـــبِ أصلُهما مَتَى حَـــوى الْقـــلبُ نيراناً وَطوفانا؟

ضدَّانِ، ألَّـــفَ صـــرفُ الـــدَّهرِ بينهما لَقَدْ تلـــوَّن فـــيَّ الـــدَّهـــرُ ألـــوانا[1]

يبدأ الشّاعرُ كلامَهُ هنا بِخطابِ الغيم، ويرى أنّه يفوقها مِنْ جانبين: فعينه أغزر من الغيوم قطراً، وقلبه بما يتلظى به من نار، يزري بالبرق. ويعمد الشّاعر إلى المقارنة بينه وبين الغيوم؛ فوميض البرق سرعان ما يخبو، بينما تبقى نار قلبه أبد الدَّهر، ثمَّ يستغرب الشّاعر كيف يجتمع الضدان في قلبه. تتلظى النيران داخله، ويفيض الدّمع الغزير من عينيه، ويرى أنَّ هذه مفارقة غريبة؛ فالدَّهر قد واجهه بكلِّ لون من المصائب.

تمني الموت

"الموتُ نهايةُ كلّ حي مهما طال به البقاءُ، ولعلّه الحقيقة الوحيدة التي اتفق عليها النَّاس جميعاً رغم اختلاف عقائدهم ومذاهبهم، لذلك نجد النَّاس جميعاً يفكرون بالموت بِشكل ما، وإن اختلفت نظراتهم إليه، واختلفت حيواتهم بناء على ذلك، لأنَّه غريزة كامنة في أعماق النفس الإنسانية، كغريزة الحياة سواء بسواء، فكلّ واحد منا في فطرته الغريزتان، وإن كانت غريزة الحياة واضحة ظاهرة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، بينما غريزة الموت، لا تظهر واضحة جليّة إلاَّ لمن أمعنَ النظر، و لم تخدعه ظواهر الأمور".[2] (شتا ينكرون، بلا تاريخ:٦٧)

من هذا المنطلق، قد يكون السّجن أقسى على النفس من واقعة الموت؛ لأنَّ الإنسان في ظلّ تجربة الموت، يظل يشعر أنّه يفقد أهمّ عناصر الحياة وهي الحرية. والإنسان السّجين يقع تحت وطأة المشاعر القاتلة بسبب سيطرة أفكار الموت على نفسه، فيكون السّجن بمثابة مقبرة للإنسان لأنّه يعتبر وجوده في السّجن عدماً، ومن هنا عبر الشّاعرانِ مسعود سعد والمعتمد بن عبّاد عن تجربة السّجن التي ولدت في نفوسهما شعوراً قوياً بالموت.

[1] – نفس المصدر، ص٧٠-٦٩.

[2]- شتا ينكرون، *لا تقتل نفسك*، ص٦٧.

وإذا قابلنا بين فلسفة مسعود سعد في تمنيه الموت، وفلسفة المعتمد بن عبّاد، لَوجدنا تشابهاً، فكانت رؤية الشّاعرينِ للموت مليئة بالأفكار التي تعاني من فراق الأحباب؛ فصوّر الشّاعران في أشعارهما شقاءهما في السّجن، وما دار في أعماقهما من مشاعر صادقة، وما جرّه فراق الأسرة عليهما من الآلام التي لم يعد يري للتخلص منها.

فأخبار الأسرة لم تكن تصل إلى مسعود سعد في الحبس، فكان الشّاعر يعاني من هذا الأمر معاناةً مؤلمةً، ويقول:

ـ تيـــر وتيـــغ اســـت بر دل وجگرم   درد و تيـــمـــارِ دخـــتـــر و پـــســـرم
ـ جگـــرم پـــاره اســـت و دل خستـــه   از غـــم و دردِ آن دل و جــــگـــرم
ـ نه خبـــر مـــى‌رســـد مـــرا ز يشان   نه بديشان همى رســـد خـــبـــرم[1]

يُلاحظ الشّاعر كيف صوّر أنَّ سوء حالته بسبب فراق أهله في السّجن، فعواطف الشّاعر في هذه الأبيات متأججة كالبركان الثائر تتبعه مشاعرُ الحزن و الأسى على آلام أهل بيته، لذلك جعل الشّاعرُ الموتَ أفضل من الحياة وحاول أن يدللَ على صحة نظرته عندما أجرى مقارنة بين الموت بوصفه راحة الجسم من عناء الدنيا ومشاقها، وبين الحياة مستقر تلك المتاعب:

جانم ز رنج ومحنتشان در شكنجه است   يارب زرنج ومحنت بازم رهان به جان[2]

كذلك إذا نظرنا إلى شعر المعتمد بن عبّاد، نجد أنَّ الشّاعر كان يعاني التمزق في أعماقه، فراح يكتب عن أسرته، فإذا اشتدّت عليه آلام الفراق من جانب، و معاناة السّجن من جانب آخر، وجد في الموت الخلاص الذي يريحه من كلّ ما يعانيه، لذلك عندما دعا له أحد أصدقائه بطول البقاء، قال في جوابه:

دعا لِـــي بالبـــقاء وَكيـــفَ يهـــوى   أسيـــــرٌ أنْ يـــطـــولَ بـــه البـــقاءُ[3]

---

[1] – سعد سلمان،ديوان، ص١١٥. مرضُ بنيَ وَولدي وآلامهما سَهْم وَشوكة في قلبي و كبَدي.
كبدي مُمَزَّقٌ وَفؤادي تَعِبٌ مِنْ هُمومِ وَآلامِ ابنتي وَابني اللَّذينِ هما كفؤادي وَكبدي.
قد انقطعتْ أخبارُهما عنّي، ولا تصلهما أخباري.

[2] – نفس المصدر، ص١١٦. عذابهما يعذّب روحي. إلهي خلِّصني مِنْ هذا العناء والنَّصَب بِقَتلي

[3] – كان الوزير أبو العلاء بمراكش، قد استدعاه أمير المسلمين لعلاجه؛ فكتب إليه المعتمد راغبًا في علاجِ السيدة ومطالعة أحوالها بنفسه، فكتب إليه الوزير مؤديًا حقه، ومجيبًا له عن رسالته، ومسعفًا له في طلبته، واتفق أن دعا للمعتمد

أليــــسَ المــوتُ أروحَ مِن حــياةٍ يطولُ عَلَى الشّــقيِّ بها الشـــقاءُ
فَـــمَنْ يكُ من هـــواهُ لقاءُ حـــبٍّ فإنَّ هـــوايَ مِن حـــتـــفي اللـــقاءُ[١]

يُلاحظ، أنَّ الموت ـ الذي يكرهه النَّاس ـ صار عند الشّاعر السّجين أمنية، فعندما ساء ظَنّ الشّاعر بالحياة والظروف المريرة التي يعيش فيها أهله وخاصّة بناته، اعتبر الموت أفضل من الحياة ويقول في سبب تمنيته الموتَ:

أأرغـــبُ أن أعـــيـــشَ أرى بناتـــي عـــواريَ، قَدْ أضـــرَّ بـــِها الحــفاءُ؟
خَـــــوادمَ بنـــتِ مَـــنْ كانَ أعلَـــى مـــراتبِه ـ إذا أبـــدو ـ الـــــنّداءُ[٢]
وَطَـــردُ النَّـــاسِ بيـــنَ يـــدي ممري وَكَفُّـــهُـــمُ إذا غَـــصَّ الفِــــــناءُ
وَركـــضٌ عَـــنْ يمـــينٍ و شـــمالٍ لِنـــظمِ الجيـــشِ إن رُفِـــعَ اللواءُ
يُـــعَـــنّـــيـــه أمـــامٌ أو وراءٌ إذا اختـــلَّ الأمـــامُ أو الـــوراءُ[٣]

واللافت للنظر أنَّ الشّاعر لا يكره الموت، بل على العكس يتمنى قربه ؛ وذلك لأنَّه رأى أنَّ الموت يخلصه من الخطوب والكروب التي كانت تصيبه في الحياة، فكان لأسر المعتمد وقع كبير على نفسه، وقد تألَّم الشّاعر فيه ألماً كبيراً من فراق أهله، جعله يزهد في الحياة ويرغب في الموت.

خلاصةُ القول: إنّ ابتعاد الأسرة والأولاد وتَذوّق أنواع المرارة والصعوبات في فضاء السّجن الخانق، زاد الشاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد كئابة واشمئزازاً من الحياة وزخارفها، فكانا يتمنيّان الموت في كلِّ لحظة.

التجلّد على البلاء و التبرُّأ من الدُّنيا

الإنسان معرض لمواجهة الشّدائد والمحن، وعندما تترل المصائب والمحن والكربات بالإنسان فإنَّ الدّنيا تظلم أمام عينيه، وتضيق عليه الأرض بما رحبت. والنّاس يختلفون في استقبال الشّدائد فَمِنهم من

بطول البقاء. المراكشي، *المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين* ، ص ٢١٨.

[١] – ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص٩٠.

[٢]– روى المراكشي أنّ أكرم بنات المعتمد أُلجِئَتْ أن تستدعي غزلاً من النَّاسِ تسدُّ بأجرته بعض حالها، فوافق أن أُدخل عليها مرَّة غزلٌ لبنتٍ عريف الشرطة عند المعتمد الذي كان يزع الناس بين يديه يوم بروزه، ولم يكن المعتمد يراه إلا ذلك اليوم. المراكشي، *المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين* ، ص ٢١.

[٣] – نفس المصدر، ص٩١.

يتبرم ويتضجر، ومنهم من يصبر و يتجلد. فالصبر ستر من الكروب، وعون في الخطوب في كلّ الأحوال.

من هذا المنطلق، عندما يجد المعتمد نفسه في سجن مظلم؛ فيذهب به التفكير بعيدًا؛ ليكوّن من خلاله فلسفة يتلهى بها في سجنه من ناحية، ويعتبر بها من شاء العبرة من ناحية أخرى. ومما زاد من عمق هذا التفكير، وبالتالي من عمق الفلسفة؛ ما أُثِر عن المعتمد من صبرٍ على المصيبة، فلم يكن المعتمد، في سجنه، مستسلمًا ولا خائفًا في كثير من الأحيان، بل كان ثابت العزم ورابط الجأْش. ومن مظاهر هذه الفلسفة، كيفية مواجهة المحنة؛ إذ يرى المعتمد أن السّبيل إلى مواجهة ذلك، يكمن في الصبر والجلد دون يأس:

وَاصبِــرْ فإنــكَ مِنْ قومٍ أولي جلدٍ　　إذا أصابتــْهم مَكْــروهةٌ صَــبــروا[1]

كذلك عندما ننتقل إلى شعر مسعود سعد نجده كالمعتمد بن عبّاد يواجه مصائبه في السّجن بالصبر والجلد في كثير من الأحيان:

چون بارِ بلايى كه قــضا بر تو نهاد　　تن دار، چون كوه باش، وبى باك چو باد[2]

أما نظرة المعتمد إلى الدُّنيا نفسِها، فهي أنّه لا يراها تستحق كلّ الاهتمام، فهي حقيرة في نظره، وهو يستغرب ممن يركن إليها، ويسعى جهده لأجلها؛ فيحذر من الانخداع بمظاهرها الفانية، ويقول:

أرى الدُّنــيا الدَّنيــــة لا تــواتــي　　فأجــمِــلْ في التّــصرفِ والطِّــلابِ
وَلا يغــرّنْكَ، مِنْها، حســنُ بــردٍ　　لَهُ علمان مِــن ذهــب الذّهـــابِ
فَــأوّلـــها رجـــاءٌ مِنْ سَـــرَابٍ　　وَآخــرهـــا رداءٌ مِــــنْ تُــرابِ[3]

كذلك، إنَّ المصائب التي حلتْ بمسعود سعد سلمان في السّجن، دفعتهما إلى التأمل في واقع الحياة، والاعتبار من تقلّبات الدّهر وصروفه؛ فإنّه يدعو نفسه إلى الصبر على المصائب، لأنَّ الدُّنيا مجازيةٌ ومصائبها سريعةُ الزَّوال:

اى تن!جزع مكن كه مجازى است اين جهان
وى دل!غمين مشو كه سپنجى است اين سراى(٢٣)[4]

---

[1] – نفس المصدر، ص٣٧.

[2] –سعدسلمان،ديوان،ص١٨٣.عندمايحمّلك القضاءُعبأً ثقيلاً،فاستقمْ،وَكُنْ كالجبلِ، وَلا تُبالِ كالرِّياحِ.

[3] – ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص٩٣

[4] – سعد سلمان، *ديوان*، ص٥١ يا جَسَدِي! لا تضطربْ، فهذه الدّنيا صورةٌ لا حقيقةَ لها، ويا قلبُ! لا تحزنْ، فإنّ دارَ

فالدّنيا ليستْ سوى منزل يستريح بها المسافر، ثم لا يلبث أن يتركها مغادراً في رحلته نحو الآخرة، فهي ظلّ سريع الزّوال، لذلك يُثلجُ الشّاعر مسعود صدرَهُ في أيام سجنه بأنَّ كلَّ نفسٍ ذائقةُ الموت وهذه الرؤية تخفف من آلام الشّاعر:

دل بدان خُوش كنم كه هيچ كســـى در جهان، عُــمرِ پايدار نــداشــــت[1]

وشبيهٌ برؤية مسعود رؤية المعتمد، فالدُّنيا عند المعتمد سريعة العَطَب ومنقلبة الأحوال، لذلك إنَّه علّقَ أمله في غياهب السّجن على أنَّ العمر سينقضي وكلّ إنسان سيدركه الموت:

سَيُسلِي النَّفسَ عَـــمَـــنْ فات عِلْمِي بِــأنَّ الْكُــلَّ يــدركهُ الْفَــناءُ[2]

وتبدو معنويات الشّاعر هنا عالية؛ فنجده صابراً على السّجن، و لم تكن معنويات الشّاعر عالية إلاّ بسبب علمه بأنَّ الدّنيا سريعة الانقضاء، وكلّ نفسٍ ذائقة الموت، فالشّاعر بهذه الرؤية يجبر خاطره الحزين.

خلاصةُ القول: ومن جهة أخرى، مع كلّ صعوبات السّجن وفراق الأحبّة، كان الشاعران مسعود سعد والمعتمد بن عبّاد يدعوان إلى الصبر والمثابرة. والنّقطة المهمّة أنّ فوت فرص الزمان وآلامها ومآسيها، كان السبب بأن نرى في أشعارهما بوارق التّفاؤل والأمل والتحدّي أمام صعوبات الحياة داخل السجّن.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به البحث في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسريات المعتمد بن عبّاد، يمكن استنتاج ما يأتي:

ـ تُعدّ (الحبسيات) و(الأسريّات) من الآثار الأدبية القيّمة التي تعرف بعواطفها الصّادقة في الأدبين الفارسي والعربي، لأنَّ هذه الأشعار تأخذ أفكارها من الأحداث التي واجهها الشّاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في السّجن، وتمتاز بالميزات التي جعلتها نوعاً خاصّاً من الأدب.

ـ إنَّ الوحشة التي واجهها الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في السّجن توفر لهما الفرصةَ للغوص في الأمور التي تؤلمهما في هذه الوحشة، فهناك آلام نفسية وجسمية كثيرة يعاني منها الشّاعرانِ،

الدّنيا تمرُّ مُسرعةً. سبنجى: هذا المصطلح مشتق من كلمتي (سه: ثلاث) و (پنج: الخامس)؛ فأراد الشّاعر بهذا المصطلح أن يقولَ إنَّ الدّنيا سريعة الزّوال، فهي ثلاثة أو خمسة أيّام.

[1] – همان، ص٦٠ الترجمــة: أنا أثلجُ صَدْري بِأنَّ كُلَّ نَفْسٍ ذائقةُ الموت ولا يعيش أحدٌ للأبد.

[2] – ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص ٩٠

وهذه الآلام ساعدتْ على إطلاق روحهما الشاعرة وأطلقتْ عنانها لتعبّر عن واقعهما في السّجن من خلال الكلمات الشّعرية. على هذا الأساس يمكن الاستنتاج أنّ السّجن وما يترتب عليه من الآلام والمصائب كان السبب الرئيس لإنتاج (حبسيات) مسعود سعد سلمان و(أسريات) المعتمد بن عبّاد، فهناك مضامين مشتركة طرحها الشّاعرانِ فيما أنشداه في السّجن؛ مثل: صعوبة العيش في غياهب السّجن، ومرارة القيود والسلاسل وأثرها في الروح والجسم، والشّكوى من الدّهر والتبرأ من الدّنيا، ورثاء الأولاد والأقارب، وتمني الموت.

ـ إنّ ابتعاد الأسرة والأولاد والتّذوّق بأنواع المرارة والصعوبات في فضاء السّجن الخانق، زاد الشّاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد كآبة واشمئزازاً من الحياة وزخارفها، فكانا يتمنّيان الموت في كلّ لحظة. ولكن مع كلّ صعوبات السّجن وفراق الأهل، كان الشّاعران يدعوان إلى الصبر والمثابرة، و نرى في أشعارهما بوارق التّفاؤل والأمل أمام صعوبات الحياة في كثير من الأحيان.

ـ يشتدّ عذاب الشّاعرينِ مسعود والمعتمد في السّجن عندما يأتي الناعي بخبر وفاة الولد إلى أسماع الأب السّجين. فكلا الشّاعرين أتيا بهذه التجربة المُرّة، فزادت أشعارهما حرقة بهذا النّعي. فالشّاعرانِ يعتبران الدّهر مصدر الآلام والمصائب فيلومانه وهما في زاوية السّجن دون حيلة.

ـ يصوّر الشّاعرانِ في وحشة السّجن الأغلالَ صورة مخيفة، وذلك لما تركت أثقال الأغلال التي صرعتهما وطوّقتهما كرهاً من جهة، وآثار الجراح على جسميهما من جهة أخرى. ولو أنّ الشاعر مسعود يشبّه الغلّ بالتّنّين في أشعاره أحياناً، كما ويشبّه المعتمد الآثار الباقية من جراح الأغلال بأنياب الأسد الحادّة في شعره؛ ولكن مع ذلك، حلقة وصل الشّاعرينِ في هذا المجال هي تصوير أغلال السّجن بالثّعبان في كثير من الأحيان.

قائمة المصادر والمراجع

١ـ ابن عبّاد، المعتمد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، القاهرة: المطبعة الأميرية. ١٩٥١م.

٢ـ أبو حجر،آمنة،*موسوعة المدن الإسلامية*، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٣ـ أبوخليل، شوقي،*معركة الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين*، مكتبة رفوف الكتب، ١٩٩٣م.

٤ـ أمين، أحمد، *ظهر الإسلام*، المجلد الثاني، القاهرة: مطبعة خلف، ١٩٥٨م.

٥- البرزة، أحمد مختار، *الأسر والسّجن في شعر العرب (تاريخ ودراسة)*، بيروت، مؤسسة علوم القرآن، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

٦- الزركلي، خيرالدين، *الأعلام*، المجلد السابع، بدون ذكر الناشر، د.م ، د.ت.

٧- زرين كوب، عبدالحسين، *با كاروان حلّه*، تهران: انتشارات علمی، ١٣٨٦هـ.ش.

٨- الزغلول، محمد أحمد، *تأثير الأدب العربي في أشعار الشاعر الفارسي مسعود سعد اللاهوري*، مجلة الآداب الاجنبية، دمشق، العدد ١٢٨، ٢٠٠٦م.

٩-سراج، منهاج الدّين، *طبقات ناصرى*،تصحيح عبدالحی حبيبی،اساطير، ١٣٨٩هـ.ش.

١٠- سعدسلمان،مسعود،*ديوان*،تصحيح رشيدياسمی،تهران، نگاه، ١٣٧۴هـ.ش.

١١- السعودي، محمد سليمان، وخالد سليمان الخلفات، *أسريات المعتمد بن عبّاد (دراسة نقديّة)*، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٧، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م.

١٢- سهيلی خوانساری،أحمد،*حصار نای(شرح حال مسعود سعد سلمان)*،طهران،انتشارات الإسلامية،د.ت.

١٣- شتا ينكرون، بيتر، *لا تقتل نفسك*، ترجمة نظمي راشد، القاهرة، دار الهلال، د.ت.

١٤-صفا، ذبيح الله،*تاريخ ادبيات درايران*،جلد١،تهران:انتشارات فردوس، ١٣٦٧هـ.ش.

١٥- ظفري، ولي الله، حبسيه *در ادب فارسی از آغاز شعر فارسی تا پايان زنديه*، تهران، نشر امير كبير، ١٣٧٥هـ.ش.

١٦- عبدالله، عامر، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، الأطروحة التي قدمت استكمالاً -لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية بفلسطين، ٢٠٠٤م.

١٨- فروخ، عمر، *تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر ملوك الطوائف)*، المجلد الرابع، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

١٩- فروزانفر، بديع الزمان، *سخن وسخنوران*، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ چهارم، ١٣٦٩هـ.ش.

٢٠-الكتاني،علي المنتصر،*انبعاث الإسلام في الأندلس*،بيروت:دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.

٢١- مرادی، محمد هادی، وصحبت الله حسنوند، *روميات أبي فراس الحمداني وحبسيات مسعود سعد سلمان*، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثاني، دانشگاه آزاد واحد جيرفت، ١٣٨٨هـ.ش.

٢٢- المراكشي، عبدالواحد، *المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين*، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٣- مؤنس، حسن، *سبع وثائق جديدة عن دولة المرابطين وأيامهم في الأندلس*، مصر: مكتبة الثقافة الدينية للنشر، ٢٠٠٠م.

٢٤- الهاشمي، أحمد إبراهيم، *جواهر الأدب في أدبيّات وإنشاء لغة العرب*، مؤسّسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.